Biblioteca Municipală Dej
SALA DE LECTURĂ

ANUL XVI
Nr. 27 (584)
Sîmbătă
7 iulie
1973
10 pagini
1 leu

Proletari din toate țările, uniți-vă !

Luceafărul

Săptămînal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Argument

Cele cîteva numere monografice pe care le-a scos revista noastră au fost bine primite de cititori și înțelegem să continuăm seria punînd în discuție de data aceasta neoretorica. Ceea ce a determinat alegerea făcută este interesul din ce în ce mai mare pentru o disciplină străveche care, pînă la romantism, a dominat cu autoritate problematica literară. Este acest interes o modă trecătoare, ca atîtea altele sau, dimpotrivă, reprezintă o inovație reală, căreia trebuie, pe cît posibil, să-i ușurăm afirmarea ?

În Europa continentală se vorbește despre retorică în mod insistent și cu autoritate începînd din anul 1952, cînd apare cartea lui Ch. Perelman și L. Olbrechts-Tyteca, intitulată Rhétorique et Philosophie. Pentru acești autori, străvechea disciplină prezintă un corpus de doctrină uitat, a cărui revalorificare se impune de urgență în gnoseologie, în logică și în filozofia dreptului, cu ample implicații în relațiile interdisciplinare. În Anglia și America, interesul pentru retorică este mai vechi și se datorează mișcării de constituire a unei teorii moderne a comunicării, în care Kenneth Burke, I.A. Richards și C.K. Ogden dețin rolul de inițiatori. Meritul principal revine, însă, lui Richards, care încă din 1936, prin celebra lucrare Philosophy of Rhetoric reușește să trezească interesul pentru străvechea disciplină și în conștiința publicului larg.

Din 1936, în Anglia și America, din 1952 în Europa continentală, interesul pentru retorică urmează o linie ascendentă neîntreruptă : apar din ce în ce mai multe studii și lucrări masive care propun soluții noi de revalorificare a acestui corpus de doctrină vechi de două mii cinci sute de ani ; numeroase congrese internaționale oferă posibilitatea ca schimbul de idei și de experiență să se facă la o scară nebănuită cu un deceniu în urmă, iar catedre de specialitate sînt înființate la mai toate universitățile lumii. Tehnica propagandei, tehnica reclamei comerciale — marketing-ul și tehnica afișului — se dezvoltă azi pe baza teoriei argumentației al cărui organon a fost retorica.

Strict filozofică în Europa continentală, filozofică, dar cu aderențe la literatură, stilistică și speech în lumea anglofonă grație teoriei comunicării de la care s-a și pornit, mișcarea neoretorica a căpătat un nou impuls și o nouă direcție în Europa datorită asanumitei la nouvelle critique, care pornește de la ideile lingvistului Roman Jakobson și de la teoriile așa-numiților „formaliști" ruși, tîrziu cunoscuți în Occident, dar cu un succes rareori întîlnit. În Italia, larga mișcare antiteoreană, inițiată de Renato Serra, ajunge, prin Luciano Anceschi și Școala Bolognează, să reintroducă retorica în problematica literară în cadrul reabilitării așa-zișelor istituzioni letterarie. S-a ajuns astfel la două mișcări neoretorice europene, care se dezvoltă paralel: una filozofică, alta lingvistică. Ultima cunoscînd două aspecte : de nuanță structuralistă în Franța, și fenomenologică în Italia. Ce este și ce nu este valabil în mișcarea neoretorică ?

Sperăm că cititorul va ajunge singur la o concluzie în urma lecturii articolelor care i se propun, mai ales că ele sînt însoțite și de o bibliografie selectivă. În această ordine de idei ne face plăcere să menționăm că în mi carea de reabilitare a retoricii, doi cercetători români au adus contribuții de notorietate internațională. Primul este Basil Munteanu, care a cercetat episoade din istoria retoricii în cultura franceză : al doilea este colaboratorul nostru, Vasile Florescu, ale cărui studii s-au bucurat de o deosebită bună primire în America și Italia.

Pentru o mai bună introducere în problemă, reamintim, în lumina articolelor pe care „Luceafărul" le-a publicat și mai înainte, că retorica s-a născut ca logică a valorilor și a plauzibilului din nevoia de a completa lacunele demonstrației silogistico-matematice și a celei cu probe materiale, a căror eficiență nu cuprinde decît un anumit domeniu, acela al evidenței și al certitudinii, nu și pe acela, mult mai larg, al opinabilului. Această logică a valorilor sau teorie a argumentației a dat importanța cuvenită problemelor de limbă, stil și structură compozițională a discursului întrucît ele sporesc credibilitatea unei teze. Vorbirea frumoasă și elegantă — pulchre dicere — este și convingătoare, adică se îmbogățește cu virtuțile pe care le sugerează formulele apte dicere sau bene dicere. Capitolele retoricii antice consacrate adaosului estetic necesar argumentației și comunicării, adică ceea ce era doar parte, au ajuns, printr-un proces istoric bine cunoscut azi, să fie luate drept tot. În felul acesta, implicațiile strict filozofice ale retoricii au devenit secundare sau chiar au dispărut din problematica ei. Nu e de mirare că retorica ajunge să se deosebească cu greu de gramatică, lexicografie, stilistică și poetică. Confuzia aceasta dăinuie, din păcate, și azi, deși mișcarea neoretorica este una dintre caracteristicile cele mai importante ale culturii actuale.

Într-o mișcare nouă erorile sînt inevitabile, iar impostura găsește numeroase ocazii favorabile de a se manifesta. Diversitatea de opinii în mișcarea neoretorică este de multe ori rezultatul superficialității sau chiar al ignoranței ; textul a cărei traducere o dăm în ultima pagină aduce multe detalii în acest sens și tocmai pentru aceste motive l-am preferat altora.

Acordăm interes unei mișcări recente, de amploare mereu crescîndă, nu conformîndu-ne unei mode și nici mărginindu-ne să dăm, în stil neutru, o serie de informații inedite. „Luceafărul" își propune dimpotrivă să combată cu hotărîre importul fără discernămînt al ideilor de aiurea și să denunțe cu fermitate tendința de copiere a problemelor altor culturi. Dar în cazul retoricii sînt rațiuni puternice care pledează pentru examenul ei atent în vederea adoptării celor mai bune dintre procederile care ni se propun. Marea majoritate a textelor care alcătuiesc literatura noastră veche au fost scrise secundum artem și nu o dată ideea de intelectual a fost redată prin expresia om cu ritorie. Imaginea tradițională a cronicarilor „simpli și sfătoși", care scriau spontan, „fără intenție artistică" s-a clătinat serios în ultima vreme : fraza bine construită, comparabilă cu „perioada" latină, o găsim la Bălcescu, Kogălniceanu, Odobescu și Maiorescu, ba încă și la mulți oratori politici, pe care mentorul Junimei ținea să-i deosebească de „retori" și „limbuți". Marea noastră literatură veche și modernă s-a dezvoltat sub semnul retoricii, pe care contactul permanent cu folclorul, antiretorica iluminismului și a romantismului n-a izbutit să o elimine. S-au tăcut tot timpul declarații împotriva acestei discipline — dacă nu ne înșelăm. Cantemir este primul, deși proza lui poartă din plin pecetea retoricii —, dar manualele au circulat intens și, din 1789 încoace, cu Molnar Piuariu, seria celor originale, care se va continua pînă în preajma primului război mondial. Prin urmare, nu faptul că retorica e la modă ne-a determinat să o luăm în discuție, ci tocmai dorința de a stimula cercetarea rolului ei în cultura română și de a oferi cîteva repere sigure în labirintul de metode care ni se propun de către diferitele orientări neoretorice. Vom opta pentru retorica structuralistă, pentru care literatura, simplu fapt lingvistic, se reduce la scriitura automată, care nu se adresează nimănui și nu comunică nimic ? Sau vom da preferință retoricii care se ingrijește ca mesajul unei opere să fie cît mai bine organizat ca expresie în vederea receptării și aprecierii lui ? Aici nu mai poate fi vorba de modă sau preferințe personale. Opțiunea se justifică pe plan superior, prin ideea însăși pe care ne-o facem despre literatură ca parte a programului nostru social.

Redacția nu socoate că articolele publicate în numărul de față epuizează problemele care se pot pune în legătură cu mișcarea neoretorică. Vom reveni asupra lor cu precizări pe care nu le-am putut face astăzi și ne declarăm gata să răspundem pe cît ne va fi cu putință, tuturor întrebărilor pe care cititorii vor binevoi să le pună redacției sau colaboratorilor ei.

Luceafărul

RHETORICA REDIVIVA
articole de Vasile Florescu, Savin Bratu, Paul Miclău, Antonia Constantinescu, Ioana Crețulescu

LUCHIAN : Garoafe

De-a lungul zilei

Chiar cînd sîntem departe ne leagă depărtarea
Cum leagă munții un ecou prelung.
Ecourile ce-n oglinzi ajung
Și din oglindă le răpește marea.

Ecouri lente, în odăi rămase
Pe pardoseală, fălii fără chip.
Fărîme risipite de nisip
Consolidate-n temelii de case.

Ecouri care neagă și resping
Fixația culorii pe retină.
Sau care, condamnate fără vină,
Sucombă brusc, decapitate-n ring.

La fel tăcerile în noi vibrează,
Privirile ni se-ntîlnesc din nou
Ca în ocolul lumii un ecou,
Ca-n apa limpede aceeași rază.

Virgil Teodorescu

Divergențele necesare

Deși viața culturii a fost și este în permanență dialectică, elementele ei conflictuale n-au apărut și nu apar întotdeauna limpezi pentru toți. Posibilitatea de a discerne esențialul și de a introduce ierarhii clarificatoare nu stă la îndemîna oricui și de aici o mulțime adesea inspăimîntătoare, de confuzii și de absolut inutile complicații. Dar lipsa de stăpînire lucidă a orizonturilor unei problematici nu se dovedește din păcate suficientă pentru a paraliza spiritul polemic ce se manifestă impetuos chiar în condițiile celei mai precare justificări.

Pentru evoluția criticii, necesitatea controversei reprezintă un adevăr fundamental, o condiție sine qua non. Cînd însă diferendele de idei pierd perspectiva majoră a pozițiilor principiale și se limitează în chip inferior la ample și subtile considerații pe probleme mai mult sau mai puțin marginale, polemica se compromite și se degradează pînă la nivelul regretabil al mărunței clevetiri sau, în cel mai bun caz, la acela al disociațiilor îngust tehniciste care nu promovează în fond o autentică opțiune ideologică proprie.

Deschiderea criticii noastre actuale spre universul pasionant al dezbaterilor de idei contemporane constituie una dintre cuceririle cele mai fecunde din ultima vreme. Se conturează din ce în ce mai mult și năzuința de a participa la schimbul internațional de vederi asupra principalelor aspecte ale creației literare și spirituale în genere printr-o contribuție specifică. Cîte mai rămîn de făcut în această direcție, constată oricine. Sîntem încă adesea sub semnul unei asimilări relativ pasive, cînd nu al unei amalgamări facile și pripite a teoriilor și metodelor critice străine, ale căror merite în studiul literar nu le vom contesta desigur, dar ale căror implicații mai adînci sînt nu odată eludate cu ușurătate.

Să ne gîndim, de pildă, la împrumutul unor soluții și formule structuraliste care generase acum cîțiva ani un veritabil val de entuziasm stereotip și superficial, alimentînd în cîteva cazuri un prozelitism „științific" pretențios, cînd nu o atitudine distant-aristocratică față de orice îndoială sau adversitate. Nu beneficiile cercetării lingvistice a textului literar, pe care Tudor Vianu a impus-o la noi printre primii, sînt în discuție, ci maniera infatuată și segregaționistă a cîtorva discipoli de ocazie.

Noua critică franceză a avut și ea micul ei moment de mare succes de opinie în rîndurile tinerilor, completînd atmosfera de reală și utilă tensiune spirituală cu cîteva perspective care au contribuit în mod incontestabil la introducerea (de fapt, reintroducerea) criticii noastre în contextul ei european și chiar internațional.

Anii din urmă au lărgit orizontul preocupărilor teoretice și al cunoașterii tuturor ipotezelor contemporane într-o asemenea măsură, încît nu credem că ne înșelăm afirmînd că niciodată în cultura românească circulația ideilor n-a fost mai intensă. Într-o atare ambianță, critica nu poate decît iubila, căci nu e cale mai sigură și mai eficientă pentru propria ei dezvoltare decît un mediu saturat de întrebări și de probleme. Dar calea în sine nu rămîne din păcate mai mult decît o simplă premiză, întrucît condițiile propriu zise ale manifestării critice sînt mult mai complicate și mai exigente. E limpede că nu ajunge să fii la curent cu disputele de idei ale criticii contemporane, adevărata demnitate presupunînd imperios puterea de a și participa la ele. Or, din acest punct de vedere, trebuie apreciate eforturile noastre actuale.

Dispunînd de o bază marxistă solidă, critica românească de azi poate năzui cu perfectă îndreptățire la închegarea unei atitudini proprii, inconfundabile și demne de a fi la rîndul ei citată și discutată printre sistemele și metodologiile contemporane. Ceea ce e necesar să se afirme mai hotărît este intenția delimitativă în raport cu ipostazele și ipotezele criticii occidentale. A le asimila pur și simplu în spiritul unei aderiuni integrale, cum s-a întîmplat uneori cu structuralismul, reprezintă un gest contradictoriu față de imperativele unei critici marxiste. Și totuși explicația există și ea trebuie căutată într-o anume comoditate, care înlocuiește efortul creator propriu cu importul produselor de-a gata.

Dacă principiile estetice marxiste oferă posibilitatea certă a unei elaborări critice de sine stătătoare, faptul nu se poate împlini spontan și automat, ci numai în virtutea unui proces de mare intensitate teoretică și practică pe care nu toți criticii par din nefericire capabili să-l urmeze. Participarea noastră eficientă la dialog rămîne însă în funcție de configurarea unor poziții sistematice și metodologice independente, de forța cu care putem propune soluții noi unor probleme de maximă actualitate.

Din unghiul de vedere cel mai înalt, înțelegerea artei ca fenomen de creație pare a fi parcurs trei etape fundamentale : aceea a înțelegerii mistico-transcendente cu elemente de continuitate de la antici la romantici și — deși mult mai puțin — chiar la moderni, înțelegerea pozitivistă promovată de secolul al XIX-lea cu inclinațiile lui scientiste și, în sfîrșit, înțelegerea imanentă inaugurată de așa numiții formaliști ruși și triumfînd actualmente în structuralism, ca și în aproape toate școlile criticii occidentale ce se revendică de la o viziune modernă. Depășirea una de către alta a acestor concepții a avut evident un caracter necesar, încît e inutil a sublinia odată mai mult superioritatea imanentismului contemporan, mai cu seamă în planul investigației specifice a creației literare.

Dar, în opoziție cu el, gîndirea estetică marxistă avansează o soluție teoretică și

Florin Mihăilescu

(Continuare în pag. a 7-a)

Civilizația cărții și contactele culturale

Pentru cel de-al VII-lea Congres de literatură comparată care va avea loc în Canada, în august, și care va dezbate, printre alte probleme, chestiunea : „Cum poate fi articulat și periodizat procesul istoric în literatura comparată", patru cercetătoare (Rodica Fochi, Eugenia Popeangă, Valeria Trifu și Ileana Verzea) au întocmit o bibliografie a studiilor de literatură comparată din țara noastră care va apărea în curînd. Or, lectura bilanțului întocmit de cele patru autoare frapează prin prezența masivă a studiilor consacrate relațiilor societății române cu celelalte societăți europene, pe filieră **orală**.

Această preocupare constantă a fost impulsionată de cei care pot fi considerați inițiatori în domeniul de cercetare comparatist și întreținută de curentul filologic din istoriografia culturii noastre. Alexandru Odobescu își alegea ca temă, în 1861, cînd dorea să releve operele care alcătuiau tezaurul literar al poporului român și care, în același timp, puteau oferi indicații asupra relațiilor artistice întreținute cu popoarele vecine : **Cîntecele populare în raport cu țara, istoria și datinele românilor**. Exprimîndu-și admirația sinceră pentru culegerea realizată de J. Gottfried Herder, **Glasuri ale popoarelor**, și adeziunea față de cuvintele înaripate ale lui Adam Miczkiewicz, care afla în cîntecele populare lăcașul de conservare a celor mai nobile tradiții, Odobescu urmărea și moravurile popoarelor din Balcani, cu care românii împărtășiseră, de-a lungul secolelor, „mai aceleași glorii și aceleași nevoi". În prefețele la tomurile I și II din **Etymologicum Magnum Romaniae**, apărute în 1886 și 1887, Hașdeu arăta că redactarea dicționarului ce-i fusese încredințată de Academie în 1884, el o concepuse ca pe o întreprindere menită să risipească „ceața originilor" culturii române. Declarîndu-se nemulțumit de metoda adoptată de James Murray în dicționarul englez din 1884, publicațiune ce „aseamănă mai mult cu o diagramă pe care trebuie să o studiezi cîteodată, dar cu care unei firi nervoase nu-i prea vine la socoteală a rămînea singură în odaie", întreprindere curioasă pentru un specialist care aparține unei națiuni „căreia i se datorează însuși cuvîntul folklore", Hasdeu afirma decis : „un mare dicționar, în care poporul nu este cuprins cel puțin tot pe atîta pe cît se cuprinde acolo statul-major al națiunii, în care o odă sau un sonet nu primesc în clubul lor un cîntec bătrînesc sau o doină, în care citațiunile dintr-o nuvelă s-ar crede pîngărite alături cu citațiunile dintr-un basm, în care ar fi un scandal nesuferit de a se întîlni laolaltă un vers din Vicleem cu o strofă dintr-o tragedie, un asemenea mare dicționar este un anacronism astăzi, căci știința limbei urmărește cu stăruință evoluțiunea vorbei nu într-o seamă de capete alese, nu în individualitatea cutare sau cutare, nu în cercuri sociale restrînse, ci tocmai în popor mai presus de toate."

Împotriva unei așezări feudale care se perpetuase sub presiunea dominației externe și a unei literaturi scrise ce exprima ideile unui „vechi regim", generația de la mijlocul secolului trecut a exaltat creația orală care reflecta gîndurile și sentimentele populare. De la bun început schema comparatistă a fost, astfel, considerabil lărgită : contactele dintre societăți nu trebuiau urmărite, pe plan cultural, numai în sfera textelor elaborate de scriitori, ci, în primul rînd, în sfera creațiilor păstrate de memoria colectivă. Curentul filologic, dezvoltat de pe aceste premize, a făcut un considerabil efort de a înregistra, edita și comenta textele din manuscrise și creațiile orale, insistînd asupra „cărților populare".

Dar dacă inițiatorii au acordat prea puțină atenție cărților tipărite în trecut, preferind să cerceteze valorile culturale din tradiția orală, urmașii s-au aflat, după decenii, în fața unei mase de texte care a acoperit glasurile oamenilor din secolele precedente. Și au procedat la separări, așezînd într-o categorie ceea ce aparține folclorului, într-alta ceea ce provine dintr-o creație individuală, iar la mijloc „cărțile populare", adică scrieri care au pornit de sub pana unui autor, dar au devenit, după aceea, „bun al maselor". Această categorie privilegiată, ni se spune, are capacitatea de a ne semnala cum au migrat motivele, cum au fost transpuse opere străine în vesmînt românesc, cum s-au făcut „receptările". „Cărțile populare" formează un bloc : au fost traduse, s-au difuzat, s-au citit, au delectat. A fost tradus Cornaro și s-a difuzat „Erotocritul", așa cum au fost multiplicate copii după „Alexandria", „Sindipa" sau „Cronografe" ; toate s-au citit la șezători, răspunzînd la aceleași nevoi sufletești. De ce operele lui Florian sau Fenelon s-au difuzat fără nume de autor, nu ni se spune : pesemne că din obișnuință. De ce „Sindipa" are alt conținut decît „Erotocritul" și de ce „Cruțil și Andronius" se înscrie în continuarea primei opere, dar „Paul și Virginia" pe urmele celei de a doua, nu ni se precizează ; pesemne pentru că cele dintîi intră în „literatura veche", iar cele din urmă în „literatura modernă".

De fapt, dacă ne vom întoarce la opiniile celor care au recomandat luarea în evidență a creației orale populare și vom urmări firul acestei preocupări pînă la capăt, vom constata că textologia a operat în masa de texte culese o diviziune care a eliminat criteriul lectură. Pentru textologie, lectura este o chestiune aparte ; ea cade în seama sociologiei literaturii. Operele au fost grupate după conținut și condiții de elaborare, după aprecierile curente în critica literară. Cum s-au inserat creațiile orale și cele scrise în mentalitatea cititorilor din secolul XVII sau XVIII este o chestiune care-i privea pe acei cititori ; noi luăm cunoștință de o literatură orală care navighează aerian peste veacuri, de o literatură religioasă produsă de tipografii, de o creație istorică în care efortul artistic a fost deliberat urmărit (sau poate nu) și de o masă de „cărți populare". Și oamenii ? Ei sînt purtați ca niște soldați de plumb pe trasee imaginare, pentru a evoca defilări, lupte și izbînzi. Operele le-au fost smulse din mîini pentru a alcătui o colecție de steaguri, păstrată în muzeul criticului victorios.

Studiate pe textele din manuscrise, elaborate cu tendințe beletristice, pe cărțile ecleziastice și pe cărțile populare, contactele cu alte culturi par puține și nesemnificative : eforturile de încadrare în curentele culturale europene sînt timide sau tardive.

Și aceasta chiar dacă vom introduce, cu lux de amănunte, dimensiunea asigurată de „paralelism" (unele, de-a dreptul revelatorii, ca de exemplu precizarea că în timp ce Corneille scria „Cidul" la noi apărea un Molitvelnic !). Urmărind doar sirul tipăriturilor, putem răspunde la întrebări majore, precum natura contactelor cu Antichitatea, cu Bizanțul, cu mișcările de idei ale lumii moderne ? Ce supraviețuiește din Antichitate ? O aluzie la Ovidiu aflată la Miron Costin și un citat din Tucidide într-o prefață la o carte de ritual ? Dar Bizanțul, a transmis el, doar, cîteva texte, și acelea pe căi ocolite, alături de cîteva documente care pot face obiect de comunicări erudite ?

„Evoluțiunea vorbei" nu poate fi urmărită numai în literatura orală sau numai în cea scrisă. Pînă în secolul XIX, cultura scrisă nu a invadat domeniul culturii orale, ca în societățile occidentale. Cultura cuvîntării, a rostirii, a rămas vie și a întreținut relații, de la egal la egal, cu civilizația cărții. Și cel mai convingător indiciu ni-l dau „cărțile populare", acele cărți care au devenit continuu „populare", fie ele de sursă occidentală sau orientală, pînă tîrziu cînd cartea a început să-și afirme prestigiul ; în acel moment, în care Ioan Barac și Anton Pann se îndeletniceau cu readucerea creațiilor bizantine, orientale sau inspirate chiar de Shakespeare, pe același făgaș.

Firesc este ca reconstituirea să țină seama de scris și oral **simultan**. Pentru a încerca să explice modul în care o serie de necesități sufletești își află calea de depășire a imediatului prin poezia și cîntecul popular și o serie de cărți, așa cum altele se hrăneau cu proverbe, unde și altă serie de cărți. Pentru a ne explica nu istoria textelor, ci a oamenilor. A oamenilor care, într-o cultură de concentrare, au găsit răspunsuri la întrebările ridicate de existența dură, răspunsuri care au cumulat indicații instructive formulate în alte societăți, răspunsuri care au dat soluții membrilor societăților vecine.

Amplificate de mărturiile cuprinse în arhitectură, pictură sau muzică, toate urmele dialogului întreținut cu alte culturi, așa cum ni le dezvăluie oralitatea și scrisul, sînt indicații asupra tendințelor majore din gîndirea și sensibilitatea predecesorilor noștri. Istoria o facem pe documente, iar oralitatea s-a închis, în mare parte, pentru noi odată cu așternerea lespezilor. Dar dacă vom ști că textul scris este numai un fragment de viață, pe celelalte le vom regăsi din frînturile înscrise în limbajurile mai durabile, ca muzica sau pictura ; tot așa cum opera închegată se completează cu ceea ce ne luminează corespondența sau memoriile. Pentru ca prin mărturiile privite simultan să aflăm mesajul de umanitate comunicat de predecesori contemporanilor lor din alte părți ale lumii, iar din investigarea trecutului să aflăm temeiuri pentru contactele umane din zilele noastre.

Alexandru Dutu

Versuri de Nichita Stănescu, Andrei Ciurunga, Petru Anghel, Gabriel-Iosif Chiuzbaian, Neagu Vulcănescu

Proză de Vasile Băran și Alexandru Deal

cronica literară

Al. Simion: „Sîngele unei vîrste"

Asemenea situației din romanul său anterior (Anotimpul posibil, 1971) și de data aceasta Al. Simion este vădit atras de temele, de problemele direct istorice și social-politice. Se cuvine însă să precizăm că viziunea „istoricistă" spre care aspiră proza acestui autor, nu e una de natură explicitară, riguroș și detaliat documentară, țintind, în final, la structurarea unor imagini de anvergură, dioramice. În contrast cu o asemenea formulă de roman, cea adoptată de Al. Simion vizează cultivarea unei istoricități implicite, sublimată în biografii spirituale cît mai pregnante, exemplare din unghiul individualităților caracterologice. Cu alte cuvinte, avertizat de eșecurile înregistrate de așa-zisul roman-frescă și, în același timp, cu totul rezervat în fața numeroaselor și searbedelor tentative de roman, pasă-mi-te exclusiv introspectiv, Al. Simion se angajează, parcă, la un adevărat efort de conciliere între aceste două modalități. Într-o atare ordine de idei, este evident că prozatorul, spre deosebire de alții, nu se apropie de problemele social-istorice ca de un pretext narativ, necesar personajelor în susținerea examenelor psihologice la care sînt chemate să facă față. Personajele însele, mai mult sau mai puțin complet, își trăiesc destinele la scara integrării lor în societate și în istorie. Așa încît, din punctul de vedere al reușitei artistice, întrebarea esențială ce se pune și în legătură cu proza lui Al. Simion este aceea a identității personajului în accepție social-istorică, politică și, firește, psihologică. Or, să recunoaștem că, spre a se ajunge la edificarea unei asemenea tipologii umane complete, dificultățile ce se cer învinse nu sînt puține. Privind chestiunea din perspectiva ei generală, fără îndoială că limpiditatea, acuitatea temei romanești de ansamblu, realismul ei istoric și moral se cuvin să se impună atenției în chip deosebit. Și Al. Simion nu ezită să fie cît mai explicit în această privință, de-vreme ce pe ultima copertă a noului său roman inserează următoarele *fraze confesive* : „Trebuie uneori să te întorci în trecut pentru ca să înțelegi ce se petrece în prezent și ce te așteaptă în viitor. E, de fapt, rostul oricăror aduceri aminte și, desigur, în marginea și pe marginea lor, al oricăror fantezii. Cartea aceasta nu e nici îndreptar de istorie și nici jurnal de memorii, ea își imaginează drame, de undeva și de cîndva, spre a îngădui o privire în plus asupra a ceea ce nu se întîmplă astăzi și ni s-ar putea întîmpla mîine. Simțul perspectivei ne trădează, la urma urmelor, dimensiunea umană. Cucerim și epuizăm secundă după secundă, continuăm, fiecare o poveste și pregătim germenii poveștilor de după noi. Sîngele unei vîrste evocă anii din preajma primului război mondial :

Editura „Eminescu", 1973.

să nu uităm însă că frămîntările acelei epoci au prevestit și au determinat, într-un fel, destinul neobișnuit și, de atîtea ori, ulutitor al eroului timpurilor noastre".

Cum se vede, ne aflăm deja în poezia definiției în care se circumscrie nu numai atmosfera istorică a romanului și cea morală, situată în ordinea permanențelor existenței umane. Este adevărat că, așa cum se exprimă autorul, Sîngele unei vîrste „nu e nici îndreptar de istorie și nici jurnal de memorii", ceea ce nu ne poate totuși împiedica să scrutăm romanul tocmai în legătură cu veridicitatea și montarea substanței lui narative. Prin forța lucrurilor, Sîngele unei vîrste este un roman al retrospectivelor și al reconsiderărilor. Din această pricină, vrînd-nevrînd, autorul a trebuit să accepte riscul unei duble confruntări cu tradiția. Una dintre confruntări este aceea privind imaginea primului război mondial în proza românească interbelică și alta este aceea care se referă la transfigurarea epică — mai recentă sau mai îndepărtată — a mișcării socialiste și muncitorești din România. Fapt demn de subliniat, să arătăm însă că, de regulă, prozatorul a avut să ajungem așa, necesarul bun simț artistic spre a evita concurența directă și într-un sens și în celălalt. Așa se face că primejdia alunecării în practica imaginilor-duplicat, este ocolită de cele mai multe ori, fie că ne gîndim, într-o direcție, la unele dintre romanele lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și Cezar Petrescu, fie că, în altă direcție, avem în vedere o anumită parte din proza lui N. D. Cocea, Alexandru Sahia, Ion Pas și alții. În măsura în care scriitorul nu a rezistat totuși tentației de a ne „documenta", unele semne de convenționalism narativ-descriptiv își arată prezența. Este cazul paginilor în care, de exemplu, sînt imaginate scene de la adunările și cluburile socialiste, din timpul luptelor greviste și, mai ales, al acelora în care se încearcă surprinderea „pe viu" a unor episoade din timpul războiului.

Realul interes artistic al cărții este de căutat în altă parte. Anume, în partea (de altfel, dominantă), în care personajele principale (Iulian, Rozalia, Constanța), în atmosfera social-politică și morală a timpului devin protagoniștii unui „roman" al lor, de sine stătător, ca expresie a unor destine umane sui-generis. În această perspectivă, tînărul locotenent medic Iulian, radicalizează pe plan social-politic și, desigur, etic, cunoscuta tipologie a inadaptabilului din romanul nostru interbelic. Meritul lui Al. Simion așadar, este acela de a fi repus în discuție problematica eroului respectiv apelînd la termeni de referință (în ordinea faptelor istorice, dar mai ales în aceea a semnificațiilor morale degajate de aceștea) pe care numai perspectiva de azi asupra trecutului îi poate releva pe deplin. Artistic vorbind, spre a-și dovedi deplina lor valabilitate, acești termeni se cer asimilați de structuri caracterologice pregnante și, totodată, de conflicte epic-afective realmente umanizante. Ceea ce, cum am mai spus, într-o bună măsură, lui Al. Simion îi reușește. În special partea de mijloc a romanului — a doua — în care Iulian, muribund, își rememorează și reconsideră întreaga existență (prin apel frecvent la sertisările grație de notație halucinatorie) dă întreaga măsură a posibilităților analitic-introspective de care dispune autorul romanului Sîngele unei vîrste la ora de față.

Ultima parte a romanului (a treia) este cea mai puțin reliefată artistic, fiind grevată de un exces de anecdotă nediferențiată și de facilitatea soluțiilor epice (de pildă, ideea de a vedea în doctorul Ornescu, luptător comunist, o proiecție impresionată a personalității lui Iulian, cu mulți ani în urmă trecut în neființă).

În afară de aceste neajunsuri la care am putea adăuga și o anumită uniformitate a stilului, sîntem bucuroși să subliniem cu fermitate calitățile noului său roman.

Nicolae Ciobanu

DAUMIER : La bilci

jurnal de lectură

NICOLAE BALOTĂ
Umanități

Editura Eminescu, 1973

În eseistica lui Nicolae Balotă reflecția critică nemijlocită este un element subaltern, dar nu față de „ideile generale", și acestea dependente : fiindcă scopurile imediate ale comentariului sînt subordonate unui obiectiv mereu avut în vedere, chiar dacă o raportare explicită uneori lipsește : o revelare a umanului prin cultură. „A interpreta — scrie Nicolae Balotă într-un text programatic — nu înseamnă doar a tălmăci. Interpretul intervine, propune planuri noi de referință, dispune de criterii, cîntărește în funcție de valori. Toate acestea îi conferă dreptul de a lua o atitudine, de a reprezenta o poziție. Căci eseistul, ca interpret, se angajează pe sine în interpretarea sa". Se continuă, de fapt, una dintre cele mai nobile tradiții ale culturii române — tradiția Școlii Ardelene. Cărturar prin spirit în primul rînd (dar și prin formație ! ; „Veacul e înaintat în vîrstă și am citit aproape toate cărțile sale"), Nicolae Balotă conferă actului critic un rol formativ, superior pedagogic, în sensul de transmisiune și conservare a cultului pentru valori. **Direcția nouă în critica literară** propusă de Nicolae Balotă în a doua jumătate a deceniului trecut viza nu impunerea unei noi „metode" critice — așa de multe, de efemere, de totalitare și de pretențioase în vremea noastră ! — ci instituirea unui „îndreptar" capabil să orienteze constructiv o epocă, poziție esențial maioresciană, întemeiată pe celebra formulă „Ai un singur bloc de marmură ; dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă ?" Cei care l-au învinovățit atunci de bovarism pe Nicolae Balotă, pe motivul sofistic al absenței spiritului polemic, făceau de fapt eroarea de a nu înțelege prin „maiorescianism" altceva decît funcționarea unui mecanism caracterizat prin existența a două succesive mișcări, contestație și afirmare. **Aceasta** este însă o înțelegere pur formală a maioresciansimului, negarea și proclamarea fiind mijloace și nu obiective. Sensul ultim, justificarea fundamentală a maioresciansimului consistă în asigurarea unei stabilități necesare creației precum aerul. Actiunea contestatară este specifică epocilor de tranziție, de eforturi zadarnic risipite, de confuzie a valorilor ; există însă epoci în care „a păstra" este un imperativ superior lui „a contesta", iar subordonarea față de necesitățile istorice nu este o operațiune la îndemîna oricui. Aparînd într-un moment de entuziasm nediferențiat (idolatria stîrnește mai mari și mai multe confuzii decît negativismul) Maiorescu începe prin a polemiza ; cine se naște însă într-un timp al contestărilor este aproape obligat să întrețină și să adauge.

Intitulîndu-și **Lupta cu absurdul** (1971) una dintre amplele sale cărți, Nicolae Balotă făcea indirect dovada intuirii unei „chemări" superioare a momentului și nu altfel se întîmplă în acest recent volum, numit, în virtutea aceluiași program, **Umanități**. Eseurile lui Nicolae Balotă sunt tot atîtea „fragmente" dintr-o activitate prodigioasă menită să trezească și să cultive sentimentul culturii, condiție esențială a umanității, aceea prin care omul diferă de bestie. „O ieșire în universul valorilor înseamnă — scrie Nicolae Balotă — un eșec al omului în ceea ce am putea numi menirea sa întru umanitate". Această idee unifică într-un mod uimitor și profund cartea, care este departe de a fi o simplă culegere de texte disparate. Cîteva exemple : elogiul acelor „bătrîni dascăli ardeleni" pe care, credem, îi continuă în mod evident Nicolae Balotă, vine din constatarea, la ei, a profundei convingeri „că omul e mai om prin cuvînt" ; moda „antiartisticului" trădează „o gravă **neîncredere în sine a conștiinței artistice**" ; într-un excepțional studiu despre universul manierist, semnificația labirintului este văzută într-o „dezagregare sistematică a lumii sau a oricărui agregat" ; polemica permanentă și deschisă cu structuraliștii ori cu adepții „noii critici" franceze vizează indiferența acestora pentru valori („tezele lui Barthes păcătuiesc prin neantul axiologic caracteristic poziției criticului").

Dacă **Umanități** prelungește astfel, prin fiecare text, traseul inaugurat în 1969 cu volumul **Euphorion**, nu e fără interes a semnala apariția unui ton inedit în eseistica lui Nicolae Balotă. Este vorba de prezența unui pronunțat accent confesiv, indiciu de participare și sufleteașcă : apărînd **cuvîntul**, autorul simte nevoia de a se implica direct, definindu-se ca „om al cuvîntului", care a înțeles că „ceea ce este mai prețios pe lume ține de o ordine a verbului și că a sluji Cuvîntul, născocindu-l, gîndindu-l, consemnîndu-l, este o supremă demnitate". Declarație care nu este o simplă mărturisire, ci mai degrabă o concluzie. Dacă nu credem, asemenea lui Nicolae Balotă, că Picasso e „năstrușnicul geniu"; dacă legătura dintre folclor și creația lui Brâncuși pentru noi este o chestiune mai mult decît discutabilă (și nu numai pentru noi : a se vedea recentul interviu al Sânzianei Pop cu V. G. Paleolog) ; dacă ni se pare forțată apropierea între Procopius din Caesarea și Gorică Pirgu ; dacă nu ne-a entuziasmat romanul „Le Visionnaire" de Julien Green (tradus în românește sub titlul „Manuel". ed. Univers, 1972) ; dacă ni se pare exagerat a spune că azi cărțile lui Camus „pot pasiona, încă, pe adolescenți" etc., toate aceste deosebiri de opinii nu ne împiedică să vedem în persoana lui Nicolae Balotă pe unul dintre cei mai proeminenți **oameni de litere** români de astăzi.

MARIAN POPA
Călătoriile epocii romantice

Editura Univers, 1972

Călătoriile epocii romantice continuă în chip evident, prin spirit și metodă, întîiul cărte a lui Marian Popa (**Homo Fictus**, 1968), ca și — într-o măsură mai puțin vizibilă — monografia despre **Camil Petrescu** (1972), situîndu-se aparent în afara sferei de preocupări și de atitudine delimitată prin volumul **Modele și exemple** (1971) și prin **Dicționarul de literatură contemporană** (1971). Precizîndu-și de la debut o metodă critică, Marian Popa a utilizat-o însă uniform în cercetarea unor planuri foarte diverse, de unde și caracterul paradoxal al acțiunilor sale. Spirit relativizant și tinzînd în același timp către un absolut al comentariului critic, el urmează criteriile unei descrieri sub aspect fenomenologic a faptelor literare, procedînd în felul lui G. Călinescu din **Universul poeziei Domina bona, Poezia realelor și Estetica basmului**, dar cu un fel de scepticism deghizat în ironie care ține de multe ori locul imaginației. Omogenitatea lucrărilor sale nu poate fi totuși pusă la îndoială. Încercînd să epuizeze în **Homo Fictus** posibilitățile de existență a personajului literar, urmărind în studiul despre Camil Petrescu diversele ipostaze ale scriitorului în vederea găsirii elementului invariabil, alcătuind serii și clase de „obiecte literare" în **Modele și exemple**, stabilind, în **Călătoriile epocii romantice**, un inventar minuțios, cu numeroase subdiviziuni și compartimente, al relațiilor de voisaj în epoca romantică, egalizînd acțiunea disociativă și efortul sintetizator prin punerea în același plan, Marian Popa verifică literatura printr-un pretext și pretextul prin literatură, într-o tentativă de abolire a individualității prin totalizare și a totalității prin individualizare. Accentul va fi pus, în consecință, pe caracterul de procesualitate și pe analiza raporturilor, calitatea termenilor fiind dedusă din specificul relațiilor, fără a se omite nici metamorfozele acestora din urmă prin schimbarea atributelor celor dintîi datorită noilor distribuții și contexte. Critica de acest fel atomizează prin particularizare și particularizează prin atomizare, elementele fiind izolate pentru a se ajunge la tot și totalizate pentru a se ajunge la unic ; drept rezultat, spațiul acestei critici este obligatoriu conjuncturalizat, prin afect sau prin intelect, mai precis prin ambele deodată. Obiectul cercetării poate fi și el real sau fictiv, ceea ce impune, desigur, o referire la construcțiile imaginare ale lui Mircea Horia Simionescu din **Ingeniosul bine temperat**, modalitatea fenomenologică ilustrînd, în fond, una dintre posibilitățile criticii „științifice" de a fi creatoare. În **Călătoriile epocii romantice** schema eternă a relației de călătorie este descompusă în elementele constitutive (cine călătorește, spre ce obiective, tipologia călătorului, spațiul deplasărilor, ghidările, limba, pașapoartele, primejdiile călătoriei, redactarea etc.), voiajul fiind privit sub unghiul unei duble circumstanțializări, în funcție de romantism „ca o manifestare istorică, relativ omogenă" și „ca o categorie psihologică și estetică", obținîndu-se un șir de ipostazieri ale însemnărilor de călătorie din epoca romantică. Atitudinea autorului se schimbă neîncetat, trecînd de la un ton grav, cu inflexiuni pedante, la patetism și de aici la ironie (Gerard de Nerval, de pildă, „la Cairo reține voalurile, măștile, și în genere tot ce ține de amor, aducîndu-și cu destulă dificultate aminte că în acea regiune se află niște piramide" ; Charles Didier, în **Cinci sute de leghe pe Nil** „se ocupă mai ales de maluri") sau chiar la farsă și zeflemea (la pag. 152—154 sunt enumerate 110 nume de călători pelerini la Locurile Sfinte, la pag. 177—178 sunt reproduse, fără nici un comentariu, 22 de titluri de memoriale etc.). De fapt, romantismul este suspendat ca noțiune, „pus între paranteze" (ceea ce explică și quasi-inexistența referințelor critice) fiind înfățișat printr-o imagine caleidoscopică rezultată din descrierea scrilor de ipostaze și posibilități ale însemnărilor de călătorie și nu printr-o ipoteză, printr-o „interpretare", una dintre particularitățile lucrării fiind egalitatea perfectă dintre „preliminarii" și „concluzii", capitole ale căror locuri pot fi oricînd schimbate. Sistematică prin refuzul sistemului închegat cu clasificarea și cu descrierea tipologică indiferentă la valoarea exemplelor, abundentă în idei și în observații scînteietoare risipite cu o vervă ce trece de la spontan la mecanic și invers, utilizînd un material ilustrativ a cărui abundență șterge orice deosebire calitativă și face inutilă chiar și cea mai necesară adăugire, cartea lui Marian Popa se citește ca o creație „artistică" deși este o lucrare „științifică" și are utilitatea unei cercetări, deși este construită pe un principiu „artistic", în felul unui roman sau, de ce nu, al unui memorial de călătorie printr-o bizară bibliotecă alcătuită pe criteriul strict al identității de material, în rafturile ei mari autori fiind egalizați cu cei mai obscuri. De altfel, cartea se chemă **Călătoriile epocii romantice** și nu **Literatura călătoriilor romantice.**

Mircea Iorgulescu

punct și virgulă

O nouă fonotecă de aur

Din aprilie 1972, cu regularitate, la fiecare 13 ale lunii, Muzeul literaturii române organizează, la sediul său, cîte o „Rotondă", adică o seară închinată unui ilustru autor, plecat dintre noi, mai recent sau mai de mult. Dintre cei evocați pînă acum, menționăm pe N. Iorga, I. Slavici, G. Călinescu, T. Vianu, G. Ibrăileanu, Mircea Eliade, Perpessicius.

La 13 iunie a.c. a avut loc o seară consacrată lui Lucian Blaga. Au evocat amintiri : Alexandru Dima, Ovidiu Papadima, Vasile Băncilă și Tudor Bugnariu.

„Rotonda" de la 13 iulie va fi dedicată lui E. Lovinescu, de la a cărui moarte se împlinesc 30 de ani. Scriitorii Eugen Jebeleanu, Mihail Celarianu, I. Peltz, Lucia Demetrius, Celia Serghi se vor referi la activitatea și viața criticului și istoricului literar E. Lovinescu.

Noi izvoare de studiu și cercetare a vieții și operei unui scriitor dispărut iau astfel naștere, înregistrate fiind pe benzile de magnetofon ale Muzeului literaturii române.

Reflectorizînd...

Regretăm că lipsa de spațiu ne împiedică să reproducem integral articolul Descoperirea poeziei (II) *semnat de criticul orădean Valentin Tașcu. Vom căuta să spicuim totuși ceea ce mi s-a părut mai important în acest mic studiu întesat de observații foarte interesante și publicate la rubrica „Paranteze", din revista* Familia, *iunie, a.c.*

O regretabilă pudoare îi face pe unii poeți, după cum remarcă în mod judicios Valentin Tașcu, să impună poeziei o „mască" deși farmecele ei nude ar fi desigur de preferat : „O modalitate de mascare a poeziei proprie mai cu seamă poeților aflați la primul volum este aceea a mascării «micului univers», prin «marele» sau «multele» universuri de care dispun (sau își închipuie că...) ei". Într-o asemenea suspectă situație se află autorul volumului Cu taxă inversă, *Ion Săngereanu, poet care manifestă și alte apucături bizare, bine scoase în relief de criticul Tașcu : „Poetul este tentat să parcurgă un fel de biografie afectivă nu a unui ins anume, în ciuda popasurilor autobiografice, ci a unei ființe perpetue (sic), aflată mai ales în stadii de vitalitate manifestă. Între «un copil se naște, o iubire moare» crede poetul că se întinde universul, mai cu seamă cînd îl observă nu numai pe tărîm omenesc, ci și natural : «Arde-o frunză-n țărnă, un copac coboară-». Aici ne-am permite, totuși să exprimăm unele nedumeriri, deoarece, din pricina mascării, probabil, nu se înțelege bine ce este cu „ființa perpetuă". Cînd nu se află în stadii de vitalitate manifestă, se află, bănuim, deși nu punem mîna în foc, în stadii de vitalitate nemanifestă nu numai pe tărîm omenesc ci și natural. Dar de unde știm că e vitalitate dacă nu e manifestă ? Iar dacă nu e manifestă, mai e vitalitate ? Iar dacă nu e vitalitate, mai e perpetuitate ? Deasemeni am voi să știm dacă universul se întinde „mai cu seamă cînd îl observă nu numai pe tărîm omenesc, ci și natural". Ion Săngereanu, sau și în pauze ? Iată numai cîteva întrebări pe care ni le-a suscitat o sinoură observație aflată într-un stadiu precis manifest, deși nevital, sortită totuși, după teoria lui Tașcu, perpetuității. Am mai adăuga la aceste reflecții ale criticului încă o curiozitate, remarcată de el în poezia lui Săngereanu : „Numai denominativ, numai prin epica sumară a versurilor, toamna este altfel decît iarna, iar muntele cu totul altceva decît statuile". Dar nu numai versurile lui Ion Săngereanu se bucură din partea criticului Tașcu de o analiză atît de nuanțată încît cu greu poți deosebi proza poetului de poezia criticului. Doina Cetea, poetă care nu vrea să fie nici „hărbat", nici semn de amenințare la adresa întregii istorii a poeziei beneficiază și ea de metalimbajul cu totul corespunzător limbajului ei poetic : „În acest context — remarcă Tașcu — răspunsurile, care, evident vin dinspre eros, sînt contaminate de fiorul fragilității. Iubirea pe care o descoperă poeta este cristalul expresiei ce contorsionat suprafețe, transparențe și de ape, cred, numeroase". „Pentru mine, ziua e singură murind / Zeul crud scrîșnește-i / În adîncul albastru / Și pămîntu-n mormînt se-nvîrtește nebun". Descoperitoarea unui vocabular cert, cum bine a remarcat Tașcu cu altă ocazie, mizează pe „asonanța internă a cuvintelor" care se pierde și ea printr-o „ordonanță" care se pierde și ea printr-o „ordonanță" care se pierde și ea printr-o „ordonanță

rhetorica rediviva

Redescoperirea operei

Prima explicare cauzală a operei literare nu atribuie autorului decît rolul modest de a recepta şi difuza dicteul Muzei. O astfel de concepţie, atît de dragă poeţilor, fiindcă făcea din ei „oameni aleşi", îndreptăţiţi deci, nu numai la recompense regeşti, ci şi la respectul umanităţii, nu putea duce la un corpus de doctrină literară şi nici la o critică propriu-zisă. Aceasta fiindcă divinitatea nu **inspiră** decît opere perfecte din orice punct de vedere ar fi ele privite, şi fiindcă artiştii, intrucît sînt instrumente ale divinităţii, nu pot fi judecaţi şi nici n-au reţete personale pe care ar putea să le comunice sau care ar putea fi luate în discuţie. Dar mîndria proprie oricărui artist adevărat a fost mai tare decît interesele materiale, ba încă şi decît măgulitoarea teorie care făcea din el un „om ales" într-o societate în care inegalitatea era temelia însăşi a organizării ei. Istoria poeticii preplatonice este, de fapt, istoria afirmării progresive a contribuţiei personale a autorului în elaborarea unei opere, dicteul Muzei rămînînd doar un **topos** pe care numai iraţionalismul romantic va reuşi să-l reintroducă în conştiinţa publică. În mare, antichitatea va explica opera de artă ca rezultat al fericitei colaborări dintre „înzestrarea naturală — **fysis** sau **ingenium** — şi efortul laborios, bazat pe stăpînirea regulilor codificate de **poetică**, pentru ceea ce se înţelegea atunci prin poezie, şi de **retorică**, pentru proza rostită sau scrisă. În terminologia consacrată, noţiunea la care ne-am referit era exprimată prin cuvintele **tehne** sau **ars**.

Odată înfiripată această teorie, critica nu a fost nu numai posibilă, ci va deveni o activitate de interes obştesc, exercitată întîi în festivităţile publice, apoi în concursuri şi reuniuni, ba încă şi în spectacole cum sînt cele oferite de rapsozi — recitatori şi interpreţi — sau chiar în comedii, cum sînt acelea ale lui Aristofan. Publicul supus influenţei ei devine era, fără îndoială, mai numeros decît în secolul XIX, pe care unii l-au numit l'**âge de la critique**: reuniunile, în care se practica asa numita „contubernală" au fost mult mai multe în Roma lui Plinius cel Tînăr, decît în Roma secolului nostru, caracterizat de ceea ce un Cesare Segre numeşte **il «boom» della critica**.

Eforturile criticii antice s-au concentrat asupra **evaluării** operelor, în vederea **selecţiei, ierarhizării şi valorificării** lor culturale. **Descrierea** şi **interpretarea** n-aveau alt scop decît să ușureze înţelegerea textului, să permită desprinderea regulilor eterne ale artei din modelele fixate de o lungă tradiţie, pe baza cărora, prin confruntare, se admitea ca reuşită sau se respingea ca nereuşită, opera unui amator de glorie literară. Critica antică n-a făcut decît să **interpreteze** şi să **evalueze** opera — nu şi să o **explice** prin ceea ce azi numim „factori exteriori" ei. Biografia autorului, climatul moral şi intelectual al unui mediu sau al unei epoci n-au fost niciodată invocate pentru a explica opera, a cărei reuşită o garanta „înzestrarea naturală" strunită sau amplificată de **tehne-ars**. Desigur, o anumită mutaţie în stilul oratoriei — ne referim la aşa-numita **corrupta eloquentia** —, transformarea radicală a mentalităţii din „veche" în „nouă", stilurile „rodian" şi „asianist" au fost explicate prin prăbuşirea democraţiei sau prin factori naţionali şi geografici, dar opera propriu-zisă a fost cercetată numai şi numai ca operă. Aceasta rezultă nu numai din textele de critică, ci şi din tehnica analizei literare practicată în şcoli, care s-a menţinut, cu uşoare modificări, pînă în epoca modernă, şi care supravieţuieşte şi astăzi în asa-numita **explication française**. Cînd au scris biografii anticii au făcut-o pentru că viaţa unui autor celebru putea fi interesantă ca viaţă **tout court**, nu fiindcă ea ar putea oferi o explicaţie cauzală a operei.

Deplasarea interesului de la **operă** la **autor** este rezultatul unui lung proces care a dus la depreciere noţiunii de **ars**. Din **facere** bazată pe efortul conştient şi pe stăpînirea unor reguli consacrate, noţiunea de **artă** devine sinonimă cu cea de **creaţie** mai mult sau mai puţin spontană. Ideea de **regulă** şi cea de **model** devin incompatibile cu ideea de artă în sensul modern al termenului, care se precizează prin estetica sentimentului şi romantism. Ca atare, retorica şi poetica nu mai au dreptul de a ghida actul literar. Opera este explicată ca produs al autorului ei — **tel arbre, tel fruit** — va postula Sainte-Beuve, iar literatura, în ansamblul ei, va fi definită de Bonalt ca **expression de la société**. Intrată în zodia scientismului pozitivist, critica ajunge să piardă aproape orice contact cu opera, accentul căzînd nu pe **evaluare**, ci pe **explicarea** ei prin fel de fel de factori adesea nesemnificativi sau chiar eterogeni. Redescoperirea operei şi restabilirea contactului critici cu ea vor fi săvîrşite în mod spectacular de către **noua critică**. Dar ce este de fapt **noua critica** şi care sînt orientările care au primit această titulatură ?

Pentru J. E. Spingarn, care întrebuinţeaza primul acest termen în (**The New Criticism**, în **Criticism in America**, New York 1910, p. 14), „nouă" era critica impresionistă numită azi „metaforică", „metaliteratură" sau „creaţie", deoarece **replace one work of art by another**, vede în **text** un **pretext** pentru o altă creaţie şi nu se gîndeşte să descrie opera, să o interpreteze şi să o explice, ci dimpotrivă vrea chiar să-i sporească misterul — **to deepen its mystery**, cum sună o celebră formulă a lui Oscar Wilde. Această critică era „nouă" faţă de critica scientistă: **The other critics**, scria Spingarn, **give us history, politics, biography, erudition, metaphisics.** La rîndul ei, critica impresionistă va deveni veche faţă de o alta, care va milita pentru rigoare şi reîntoarcere la text. Ca atare, epitetul de „critică nouă" va fi folosit în legătură cu aşa-zisa **Şcoală din Cambridge**, ai cărei promotori sînt I. A. Richards, W. Empson şi F. R. Leawis, cărora li se alătură critici militanţi, poeţi şi prozatori ca Pound, Eliot, Hulme, Lawrance şi Virginia Woolf, provenind din afara mediilor academice. În locul diletantismului divagînd **autour de l'oeuvre**, caracteristic impresionismului, şi în locul biografismului, sociologismului, al goanei după surse şi influenţe precum şi al sterilelor generalizări sau al tentativelor de reconstituire a atmosferei, a climatului psihologic şi cultural al unei epoci şi al unui mediu, atît de obsedante pentru scientismul pozitivist, ultima pretendentă la titlul de „critică nouă" ridică textul literar la rangul de obiectiv unic al cercetării, iar **analiza** lui stringentă devine metoda principală. Această fundamentală mutaţie în critică coincide cu orientarea dominantă şi azi în filozofia anglo-americană, preocupată de limbă şi de analiza logică a ei.

Dar ceea ce s-a numit „descoperirea operei" este de fapt o „redescoperire", căci antichitatea, evul mediu şi Renaşterea au cercetat opera **more rhetorico**. Preocuparea pentru implicaţiile etice ale operei şi pentru aşa-zisul ei caracter **instructiv — docere** — nu anulează observaţia că **autonomia**, nu **heteronomia** operei este baza teoretică a criticii literare pînă, să zicem, la Villemain. Ca atare, nimic mai firesc ca **the new critics** să-şi îndrepte atenţia şi asupra retoricii, şi de fapt lor li se datorează reintroducerea străvechei discipline în problematica literară.

Cu alt prilej am menţionat faptul că „reîntoarcerea la text" a fost caracteristică şi pentru stilistica europeană din preajma ultimului război mondial, care îşi desfăşura activitatea sub lozinca formulată de R. Petsch: **An das einzelne Werk hält...** Dar sub influenţa lui Croce, care domina estetica europeană a epocii, numeroşi stilisticieni au ţinut, nu o dată, să-şi arate dispreţul pentru străvechea disciplină, ale cărei categorii şi sistematizări erau numite de E. Winkler **schiefer Kategorien** sau **willkürlichen logizistischen Konstruktionen**. Dar nici „noii critici" anglo-americani n-au sesizat prea bine importanţa disciplinei a cărei reabilitare literară este iniţiată de ei. Din organon al teoriei argumentaţiei, interesată în mod tangenţional de problemele de limbă, stil şi structură compoziţională a discursului rostit sau scris, retorica devine numai un adjuvant al teoriei comunicării, menită să studieze „pierderile" care se produc în comunicare, „neînţelegerile" şi „remediile lor", cum postula Richards. Mai mult „noi critici" au denunţat aderenţa figurilor la tradiţia aristotelică. După care pretenţioasa lor preocupare capitală a disciplinei care ne interesează. Ca urmare, în aparenţa teoretică a criticii retorice care se constituie pe baza sugestiilor aşa-zişilor **the new critics** se strecoară numeroase confuzii, cu urmări dezastruoase asupra întregii discipline. Ele au fost semnalate cu autoritate, cam din zece în zece ani, încă de către Lucas D. Reid, apoi de K. R. Wallace, Donald C. Bryant şi Marie Hochmuth Nichols. Cu toate acestea, revalorificarea retoricii pe seama criticii literare în America reprezintă un succes indiscutabil. Explicaţia acestui fapt o vedem în contactul din ce în ce mai strîns al criticilor cu o anumită mişcare filozofică, cerută şi ea datorată interesul pentru tehnicile persuasive şi pentru restabilirea relaţiilor afectuoase dintre oameni şi eterici. Cîştigul a ghicit, desigur că ne referim la **Şcoala din Pennsylvania**, a cărei publicaţie este semnificativ intitulată: Philosophy & Rhetoric.

În Europa continentală situaţia este departe de a fi asemănătoare. Prin Anatole France şi Jules Lemaître, impresionismul s-a putut dezvolta într-un prestigiu pe care i l-a dat în limba engleză Walter Pater, de fapt, impresionist, ca şi Eugen Lovinescu, mai mult cu numele, nici structurile actăii şi paradoxală, care atrage şi surprinde în acelaşi timp prin ceea ce trădează numele **le charme de la causalité**, pe care îl dă-o Oscar Wilde. Ceea ce a împiedicat buna înţelegere a criticii retorice care se constituie pe baza sugestiilor aşa-zişilor **the new critics** se strecoară numeroase confuzii, cu urmări dezastruoase asupra întregii discipline. Ele au fost semnalate cu autoritate, cam din zece în zece ani, încă de către Lucas D. Reid, apoi de K. R. Wallace, Donald C. Bryant şi Marie Hochmuth Nichols. Cu toate acestea, revalorificarea retoricii pe seama criticii literare în America reprezintă un succes indiscutabil. Explicaţia acestui fapt o vedem în contactul din ce în ce mai strîns al criticilor cu o anumită mişcare filozofică, cerută şi ea datorată interesul pentru tehnicile persuasive şi pentru restabilirea relaţiilor afectuoase dintre oameni şi eterici. Cîştigul a ghicit, desigur că ne referim la **Şcoala din Pennsylvania**, a cărei publicaţie este semnificativ intitulată: Philosophy & Rhetoric.

În Europa continentală situaţia este departe de a fi asemănătoare. Prin Anatole France şi Jules Lemaître, impresionismul s-a putut dezvolta într-un prestigiu pe care i l-a dat în limba engleză Walter Pater, de fapt, impresionist, ca şi Eugen Lovinescu, mai mult cu numele, nici structurile actăii şi paradoxală, care atrage şi surprinde în acelaşi timp prin ceea ce trădează numele **le charme de la causalité**, pe care îl dă-o Oscar Wilde. Ceea ce a împiedicat buna înţelegere a criticii retorice care se constituie pe baza sugestiilor aşa-zişilor **the new critics** se strecoară numeroase confuzii, cu urmări dezastruoase asupra întregii discipline. Ele au fost semnalate cu autoritate, cam din zece în zece ani, încă de către Lucas D. Reid, apoi de K. R. Wallace, Donald C. Bryant şi Marie Hochmuth Nichols. Cu toate acestea, revalorificarea retoricii pe seama criticii literare în America reprezintă un succes indiscutabil. Explicaţia acestui fapt o vedem în contactul din ce în ce mai strîns al criticilor cu o anumită mişcare filozofică, cerută şi ea datorată interesul pentru tehnicile persuasive şi pentru restabilirea relaţiilor afectuoase dintre oameni şi eterici. Cîştigul a ghicit, desigur că ne referim la **Şcoala din Pennsylvania**, a cărei publicaţie este semnificativ intitulată: Philosophy & Rhetoric.

În Europa continentală situaţia este departe de a fi asemănătoare. Prin Anatole France şi Jules Lemaître, impresionismul s-a putut dezvolta într-un prestigiu pe care i l-a dat în limba engleză Walter Pater, de fapt, impresionist, ca şi Eugen Lovinescu, mai mult cu numele, nici structurile actăii şi paradoxală, care atrage şi surprinde în acelaşi timp prin ceea ce trădează numele **le charme de la causalité**, pe care îl dă-o Oscar Wilde. Ceea ce a împiedicat buna înţelegere a criticii retorice care se constituie pe baza sugestiilor aşa-zişilor **the new critics** se strecoară numeroase confuzii, cu urmări dezastruoase asupra întregii discipline. Ele au fost semnalate cu autoritate, cam din zece în zece ani, încă de către Lucas D. Reid, apoi de K. R. Wallace, Donald C. Bryant şi Marie Hochmuth Nichols. Cu toate acestea, revalorificarea retoricii pe seama criticii literare în America reprezintă un succes indiscutabil. Explicaţia acestui fapt o vedem în contactul din ce în ce mai strîns al criticilor cu o anumită mişcare filozofică, cerută şi ea datorată interesul pentru tehnicile persuasive şi pentru restabilirea relaţiilor afectuoase dintre oameni şi eterici. Cîştigul a ghicit, desigur că ne referim la **Şcoala din Pennsylvania**, a cărei publicaţie este semnificativ intitulată: Philosophy & Rhetoric.

În Europa continentală situaţia este departe de a fi asemănătoare. Prin Anatole France şi Jules Lemaître, impresionismul s-a putut dezvolta într-un prestigiu pe care i l-a dat în limba engleză Walter Pater, de fapt, impresionist, ca şi Eugen Lovinescu, mai mult cu numele, nici structurile actăii şi paradoxală, care atrage şi surprinde în acelaşi timp prin ceea ce trădează numele **le charme de la causalité**, pe care îl dă-o Oscar Wilde. Ceea ce a împiedicat buna înţelegere a criticii retorice care se constituie pe baza sugestiilor aşa-zişilor **the new critics** se strecoară numeroase confuzii, cu urmări dezastruoase asupra întregii discipline. Ele au fost semnalate cu autoritate, cam din zece în zece ani, încă de către Lucas D. Reid, apoi de K. R. Wallace, Donald C. Bryant şi Marie Hochmuth Nichols. Cu toate acestea, revalorificarea retoricii pe seama criticii literare în America reprezintă un succes indiscutabil. Explicaţia acestui fapt o vedem în contactul din ce în ce mai strîns al criticilor cu o anumită mişcare filozofică, cerută şi ea datorată interesul pentru tehnicile persuasive şi pentru restabilirea relaţiilor afectuoase dintre oameni şi eterici. Cîştigul a ghicit, desigur că ne referim la **Şcoala din Pennsylvania**, a cărei publicaţie este semnificativ intitulată: Philosophy & Rhetoric.

DAUMIER : Avocatul pledînd

DAUMIER : Avocatul pledînd

Sugestii bibliografice

Neoretorica actuală, cînd nu e „modă" — cum se spune —, reliefează efectiv interesul nou al unor ginditori şi cercetători pentru una dintre cele mai vechi discipline ale spiritului uman. În cele mai autentice manifestări ale sale, un asemenea interes nu e niciodată pur istoric, deşi cercetarea istorică l-a stîrnit adeseori. Dimpotrivă, e vorba de o preocupare teoretică şi practică legată frecvent de problemele şi sarcinile contemporaneităţii.

O bibliografie selectivă, care nu-şi propune decît să sugereze sfera cercetărilor şi un număr de titluri reprezentative, poate încerca o compartimentare aproximativă pentru a releva ce e comun şi ce e divergent în diversele direcţii.

1. S-ar distinge astfel un compartiment al studiilor despre retorica antică şi clasică (tradiţională), alcătuite în perspectiva unei Retorici continui, cu manifestări variate şi succesive.

2. Din această perspectivă, apar elaborările teoretice : adevăratele neoretorici, pornind, ca sisteme, fie de la filosofie, fie de la retorică, stabilindu-şi un raport sau altul cu „paleoretorica" şi fixîndu-şi obiective felurite :

a) Construirea unei teorii a argumentaţiei

b) Construirea unei teorii a discursului (oratoric).

c) Construirea unei teorii a discursului literar (poetic).

3. Pentru ultimul tip e evidentă stabilirea unui raport între o retorică „perennis" (echivalată aproximativ cu o poetică şi chiar cu o teorie a literaturii) şi diverse „retorici" particulare, ale epocilor succesive sau ale scriitorilor. Vom distinge :

a) Un raport între retorică (sistem de invariante) şi variantele sau variabilele manifestărilor ei diacronice.

b) Un raport între retorică (sistem de invariante) şi variantele sau variabilele ei individuale („retorica scriitorului", „retorica operei"). Acest raport va fi aplicativ-deductiv (ilustrînd sistemul prin proces) sau inductiv-reductiv (ridicînd observaţiile particulare la orizontul sistemului).

c) Un raport între retorică (sistem de norme) şi texte literare analizate în lumina ei. Firește, este vorba aici de raportul tradiţional stabilit în vechea şcoală ; nouă poate fi, mai mult sau mai puţin, perspectiva asupra sistemului de norme stabilite.

Precizăm că selecţia întreprinsă vizează, cu precădere, titlurile din sfera studiilor privitoare la literatură şi la condiţiile realizării ei.

1.

În afara lucrării lui Vasile Florescu, sînt puţine titluri sintetice şi cu perspectivă teoretică. Recomandăm mai ales numărul 16 din 1970 al revistei **Comunications**, cu : Roland Barthes : **L'ancienne rhetorique** şi Gerard Genette : **La rhetorique restreinte**.

Genette (**Figures** I, 1966 ; II, 1969 ; III, 1973) întreprinde şi cu alte prilejuri incursiuni istorice în vederea unei **Rhetorica perennis** a cărei teorie e scopul său principal : a se vedea în acest sens sulfa **Les avatares du cratylisme**, începută în nr. 11 din 1972 al revistei **Poetique** şi continuată pînă azi (nr. 14 din 1963 şi, probabil, următoarele).

Dintre lucrările relativ recente consacrate retoricii antice : Vinzenz Buchheit, **Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles**, München, 1960 — cercetare mai mult istorică propriu zisă, cu puţină perspectivă teoretică, în spiritul vechii lucrări de autoritate :

Charles S. Baldwin, **Ancient Rethoric and Poetic interpreted from Representative Works**, Gloucester (Mass.), 1924 (ediţie nouă 1959) — aceasta axată mai ales pe retorica poetică.

Asemenea studii, de profundă erudiţie clasică, nu au totuşi decît o funcţie adiacentă în mişcarea neoretorica.

În mare măsură, aceeaşi este situaţia bibliografiei consacrate retoricii medievale : Baldwin şi alţii, printre care, pentru istoricul artei oratorice :

Th. M. Charland, **Artes praedicandi — Contributions a l'histoire de la rhetorique au Moyen Age**, Paris, 1936.

Marea carte, de revalorificare teoretică a unei istorii, rămîne opera lui Curtius, din 1948, tradusă şi la noi : **Literatura europeană şi Evul Mediu latin**.

Retorica postmedievală, inclusiv tîrzîile retorici din secolul XIX, constituie obiectul unor mai recente cercetări în perspectivă teoretică, mai ales în două sensuri :

a) În tradiţia germană de după Wolfflin, a valorificării unei „retorici a barocului" de tipul : Ludwig Fischer, **Gebundene Rede — Dichtung und Rhetorik in der literarische Theorie des Barock**, Tübingen, 1968. Pentru retorica legată de conceptul barocului, vezi bibliografia mai veche în **Conceptele criticii** ale lui Wellek. O lucrare de referinţă contemporană : **Retorica e barocco, Atti del III Congresso Internazionale di studi umanistici**, Roma, 1955.

b) În celelalte ţări, se studiază mai ales retoricile renascentiste, clasiciste şi postclasiciste, în vederea unei retorici sistematice, ca la Genette. Rolul unor astfel de reconsiderări este evident în mişcarea neoretoricii de astăzi. În această direcţie se înscrie şi cercetarea cu caracter istoric a unora din grupul revistei **Philosophy and Rhetoric**, editată de Universitatea din Pensylvania ; printre alţii :

W. J. Ong, **Ramus Method and the Decay of Dialog**, Harward, 1958.

Din sfera franceză :

A. Kibedi-Varga, **Rhétorique et litterature (Etudes de structures clasiques)**, Paris, 1970 — consacrată retoricii din secolele XVII-XVIII, cu raporturile dintre literatură şi genurile oratorice, ca şi cu o discuţie despre relaţia dintre retorică şi teoria literară modernă. Acelaşi autor, într-o încercare „transistorică" : **Les constantes du poeme**, La Haye, 1963.

De amintit, de asemenea, un număr special al revistei istoriografice **XVII-e siecle : Points de vue sur la rhetorique**, nr. 80—81, 1968.

Un moment istoric semnificativ, căruia îi consacră o atenţie deosebită şi Vasile Florescu, la noi, este redescoperirea retoricii lui Nietzsche. A se vedea : Walter Jens, **Von deutscher Rede**, München, 1969 şi excelentul număr 5 din 1971 al revistei **Poetique**, cu tema unică **Rhetorique et philosophie**, consacrat masiv retoricii nietzsche-ene.

2.

a) Deşi nu ne interesează primordial, fiind în afara preocupărilor de teorie şi critică literară, e de citat în primul rînd :

Ch. Perelman şi L. Olbrechts-Tyteca, **La nouvelle rhetorique — Traite de l'argumentation**, Paris, 1958 (2 volume).

Indicaţii bibliografice şi comentarii favorabile în lucrarea lui Vasile Florescu, capitolele X-XI şi bibliografie, privind acest compartiment al neoretoricii, mai ales în S.U.A. şi Italia. De adăugat, eventual, pentru interdisciplinaritatea revendicata, ca şi pentru problematica morală a unei arte persuasive :

Friedrich Zucker, **Semantica, Rhetorica, Ethica**, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

b) Oarecum de nedespărţit de compartimentul anterior decît printr-o oarecare prioritate acordată unei teorii a discursului. Probabil cea mai activă e şcoala americană din care amintim, în afara „clasicilor" Richards şi Burke şi a celorlalte titluri citate de Vasile Florescu (mai ales ale lui H. Johnstone şi M. H. Nichols) :

Dimensions of Rhetorical Scholarship, ed. by R. Nehergall, Norman, 1973.

I. Rockas, **Modes of Rhetoric**, New York, 1964.

A. Baird, **Rhetoric : A. Philosophical Inquiry**, New York, 1965

Philosophy, Rhetoric and Argumentation, ed. by H. Johnstone & M. Natanson, University Park, 1965.

The Province of Rhetoric, ed. by J. Rycenja & J. Schwartz, N. Y. 1965

F. Christensen, **Notes Toward a New Rhetoric**, New York, 1967

M. Steinman, **New Rhetorics**, New York, 1967

J. Bell, A. Cohn, **Rhetorics in a Modern Mode**, New York, 1968

W. R. Winterowd, **Rhetoric : A Synthesis**, 1968 (lucrare care încearcă o integrare a direcţiilor Burke şi Christensen)

O. B. Herdison, **Practical Rhetoric**, New York, 1969

W. Brandt, **The Rhetoric of Argumentation**, Indianopolis, 1970

c) În privinţa unei teorii a discursului literar (poetic) e indiscutabil că şcoala cea mai fecundă este aceea care are un echivalent al lui Perelman în Roman Jakobson, savant multidisciplinar pe bază lingvistică, redescoperind şi el retorica aristotelică dar pentru o ştiinţă a „literarităţii" Preocuparea predilectă a unei retorici în perspectiva teoriei literare nu o putem decît saluta, firește. Bine informat şi profund marcat de contactul cu marxismul, structuralismul său este dialectic şi constructiv. Putem regreta, însă, tendinţa de a subordona lingvisticii întreaga poetică şi, odată cu ea, orice abordare a literaturii. Antologia fundamentală pentru noi :

Questions de poetique, Paris, Seuil, 1973 (texte din 1919—1972)

Alături de Genette, Tzvetan Todorov elaborează o poetică (echivalată cu retorica particulară a literaturii) pe baza analizei interrelaţionale a operei. „Figurile" nu interesează ca atare, cu funcţie de ornamente, ci ca manifestări ale modului specific de funcţionare a discursului literar. Încă insuficient clarificată şi adeseori ilizibilă este pseudo-retorica „scriiturii", elaborată mai ales de grupul **Tel-Quel** pe urmele lui Barthes şi cu ambiţii de angajare marxistă, în sine evident îmbucurătoare.

Corp aparte în această şcoală, el însuşi virtual cap de şcoală, este Jacques Derrida, preocupat de raportul dintre retorică şi filosofie.

(Continuare în pag. a 9-a)

*„Retorica generală" şi grupul de la Liège *)*

Reabilitarea actuală a retoricii nu intră în practica adevărurilor deshumate, nu e un simplu act compensatoriu, ci expresia unei necesităţi, o soluţie pentru impasul unor discipline, o modalitate de organizare interdisciplinară. Observarea limitelor formalismului logic şi redescoperirea sofisticii a orientat interesul spre sfera abandonată a opinabilului şi a argumentaţiei. Regîndirea cîmpului figural în perspectiva cuceririlor structuralismului lingvistic şi semioticii a dus la căutarea unor noi medalităţi de organizare a acestui domeniu. În această ultimă direcţie se orientează şi efortul universitarilor din Liege, autorii „Retoricii generale". Retorica este înţeleasa — aşa cum o mărturiseşte şi titlul volumului — ca studiu global şi integrativ al totalităţii structurilor formale specifice limbajului artei. Aspiraţia ultimă şi declarată a acestui tip de abordare a retoricii este integrarea în semiologie.

În contextul de preocupări pe care îl semnalam mai sus, Retorica grupului aduce noutatea unui sistem, impune o viziune organică şi unitară polemizînd cu tendinţele limitativ deformatoare. Primul demers al „Retoricii generale" va fi construirea unei retorici a literaturii, centrată pe limbajul poeziei, al cărui model poate funcţiona cu valoare operatorie şi în spaţiul limbajelor non-lingvistice. Pe sistemul metabolelor literare (metabola ca arâ ordonatoare a întreg domeniului retoric acoperă prin definiţia ei: orice modificare cu funcţie retorică a limbajului) se construieşte un ansamblu analog, de largă aplicabilitate (pictură, teatru, cinematograf). Efortul de sistematizare e considerabil. De la unităţile minimale ale lanţului lingvistic la marile ansambluri ale discursului artistic, acţiunea funcţiei retorice e urmărită progresiv prin subsumări succesive în sfere tot mai cuprinzătoare. Sistemul se bazează pe două operaţii : operaţii substanţiale — acestea privesc modificarea substanţei unităţilor afectate, a semnificatului sau semnificantului, — şi operaţii relaţionare — care privesc modificarea relaţiilor poziţionale dintre unităţi. Descrierea acestor operaţii retorice este precedată de elucidarea unor concepte operatorii. Instrumentarul autorilor este lingvistic. Din perspectiva teoretică a autorilor sînt definite : abaterea, redundanţa, invarianta, gradul zero. Toate aceste concepte intră în definirea funcţiei retorice.

Stabilite fiind conceptele operatorii şi operaţiile fundamentale, metabolele sînt clasificate (mai precis detaliate în mecanica funcţionării lor) avîndu-se în vedere corelarea permanentă a două criterii : nivelul lingvistic la care se plasează modificarea şi disocierea semnificat semnificant. Se stabilesc astfel posibilităţile de alterare ale codului în domeniul plastic, sintactic, semic — şi în funcţie de acestea marile tipuri de metabole : metaplasme, metataxe, metasememe. O altă categorie de abateri alterează codul logic, adică modificarea se produce în raport cu referenţialul — e vorba de metalogisme (domeniu parţial identic cu cel al vechilor „figuri de gîndire"). Clasificările propuse au faţă de taxinomiile tradiţionale avantajul abordării complexe a figurilor retorice, al definirii şi descrierii riguroase şi în acelaşi timp suple : ansamblul metabolelor este unitar şi coerent şi în acelaşi timp mobil, deschis noilor tipuri de transformări posibile, lesne integrabile sistemului.

Dacă în tropologia clasică, metafora ocupa poziţia centrală impunînd o reducere abuzivă a cîmpului figural, pentru grupul din Liege, figura centrală este sinecdoca, metafora fiind în această perspectivă, produsul a două sinecdoce. Acest decupaj şi această ierarhizare a tropilor rezultă din aplicarea la vocabular a două tipuri de descompunere — referenţială şi semică. Metonimia va fi şi ea construită pe o dublă sinecdocă dar inversă faţă de metaforă.

În discuţia metalogismului, autorii introduc aşa cum am mai spus, perspectiva logică, schimbînd termenul de raportare al abaterii care se înscrie acum într-o zonă extralingvistică. Măsura deviaţiei este dată acum de referenţial, văzut în ipostaza de fapt particular. Dacă metasememul este o pseudo-propoziţie respinsă de logică dar asumată de retorică, metalogismul rămîne în sfera de preocupare a logicianului ca şi a retoricianului.

Păstrînd constante principiul abaterii şi operaţiile retorice, autorii trec de la retorica fundamentală — pe care am încercat să o descriem pînă acum la schiţarea cordonatelor unei retorici generale. O primă direcţie a cercetării în acest sens a constituie transformările la care funcţia retorică supune regimul comunicării, rizîndu-se aci raportul emiţător-receptor. În felul acesta cercetătorii satisfac exigenţele pe care neoretorica filozofică o formulează faţă de abordarea retoricii din perspectiva literaturii şi anume interpretarea în perspectiva actului de comunicare. Şi la acest nivel materialul investigat rămîne cel lingvistic, dar constatările devin valabile şi pentru alte domenii ca spectacolul teatral, cinematograful, pictura, unde se pot stabili tipuri similare de raporturi între interlocutori. Interesantă este aci mobilitatea abaterii care prin recurenţă va instituţionaliza o nouă normă. În acest capitol norma este convenţia socio-culturală a unei comunităţi, fixată în diverse genuri, specii de comunicare. Ni se pare că „Retorica generală" valorifică aci, prin ideea de normă, înţeleasă ca opinie generală, verosimilul aristotelic.

Cea de-a doua direcţie a cercetării se orientează spre analiza naraţiunii, categorie translingvistică, în care cercetătorii includ şi discursul teatral şi cel cinematografic. Naraţiunea este văzută ca semn ale cărui laturi le-ar constitui semnificatul — povestirea propriu-zisă, şi semnificantul — discursul narativ. Pe planul semnificantului sînt examinate metabolele la nivelul temporal, spaţial, cauzal, sau la nivelul „punctului de vedere" Exemplele pe care se bazează demersul teoretic cuprind o arie vastă în timp şi spaţiu — romane clasice sau poliţiste, filmele lui Eisenstein, Resnais, Hitchcock, Chaplin, teatrul lui Racine sau Ionesco. Pe planul semnificatului, al povestirii propriu-zise, sînt preluate şi prelucrate categoriile lui Barthes din „Introduction à l'analyse structurale du recit" (Communication, 8 1966). Autorii discută statutul personajelor şi raportul acestora cu actanţii, tipurile de conflicte, ş.a. Norma la care se face referinţa pentru a se stabili tipul de abatere este şi aci norma socio-culturală, convenţia literară. Norma şi abaterea se află într-o permanentă tensiune dialectică : prin acumularea unui număr de abateri, tipul respectiv de abatere capătînd statut de normă.

Cele două direcţii pe care le-am analizat şi care se înscriu în carte sub titlul „Spre o retorică generală" reprezintă, precum mărturisesc autorii, mai ales stabilirea unor coordonate generale ale cercetării, o schiţă amănunţită pentru aprofundări viitoare. Grupul din Liege activează programatic într-o comunitate de vederi şi de stil care asigură tonalitatea unitară a textului.

„Retorica generală" exprimă tentaţia modernilor de a converti furia taxinomică a celor vechi într-o cercetare a mecanismului retoric. În problema raportului între retorică şi poetică, grupul recunoaşte poeticii rolul cunoaşterii exhaustive a principiilor generale ale poeziei iar retoricii, într-un prim moment al ei, studiul procedeelor limbajului literaturii ca ansamblu de reguli ; raportul instituit între retorică şi poetică ar fi acela dintre un studiu al structurilor formale proprii limbajului literaturii şi o transretorică — poetica — prelungire necesara a retoricii cu un criteriu valorizator. Într-un al doilea moment, retorica va trece, sub influenţa vizibilă a semiologiei, de la studiul cîmpului verbal la studierea faptelor non-verbale, aşa cum demonstrează preocupări ulterioare „Retoricii generale" (retoricile particulare : titluri de filme, cheia visurilor, despre care grupul scrie în numărul din Communication *dedicat problemelor de retorică. — nr. 16 1970). Paralel cu aceste extinderi ale spaţiului retoric grupul din Liege urmăreşte aplicarea practică a concluziilor lor teoretice din volumul analizat, de exemplu în broşura „Le jeu des figures dans un poeme de P. Eluard", apărută în cadrul seriei „Documents de travail" ale Universităţii din Urbino (1972, seria Rhetorique poetique).*

Antonia Constantinescu

*) J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, — *Rhetorique generale*. („Langue et langage", Larousse — 1970).

Andrei Ciurunga

Amnezie

Vrei să-mi aduci aminte ? Am uitat
cum se numesc copacii cînd se-adună
și stau cu toate frunzele la sfat
și mor și invie iarăși impreună.

Vrei să-mi aduci aminte negreșit
ce nume poartă-n trecerea-i prihegă
albastrul șir de păsări infinit
ce leagă-n lanțuri cerul și-l dezleagă ?

Vrei să-mi aduci aminte ? Nu mai știu,
iubito, cum le spune-acestor toate
mulțimi care ne apără tirziu
de rece spaimă de singurătate...

Autumnală

Deschide lin, ca pe-o perdea, fereastra,
să nu trezești luceafăra fecioară
ce doarme-n cuibul părăsit de-albastra,
de dulcea noastră pasăre de-o vară.

Cînd ai să ieși în tragica livadă
nu deștepta nici un instinct în vreascuri,
să nu se tulbure, iubito, și să cadă
frunzele prinse încă-n adamascuri.

O, nu te-ntoarce-apoi cu gesturi calme !
Suspendă-nțelepciunea ta adultă
și rizi și bate zgomotos din palme,
să nu miroși a liniște prea multă...

Petru Anghel

În april

O să-ți spun o poruncă severă,
dar să fie destul de tirziu
între noi, preafrumosule fiu,
la un ceas răscolit de himeră.

Într-acolo cu ochiul cel drept
și cu ochiul cel sting și aprins
ziua și noaptea mereu te aștept
pentru lacrima strînsă-nadins.

De va fi să ajungi în April
lîngă firul de iarbă uscat
să te uiți din copil în copil
ale căror priviri le-am purtat.

O să afli porunca frumoasă
în tirziul nespus și-mpietrit,
cînd cocoșul statornic pe casă
va deschide un nou răsărit.

Ochii de fiu

O, limpezi ochii tăi ca o grădină
de-nrourate triluri și culori
în care-adorm spre chipul ce-o să vină
visînd de noi cei nemaimuritori.

Și ochii tăi ca două cuiburi bune
ascunse-n frunza unui verde crud
risipele de liniște să mi le-adune
și iarăși depărtările să le and.

Dar mai cu seamă ochii, ochii tăi
prin care trec în altă zi mai clară
sunînd adînc din dealuri calme și din văi
într-o cîntare la această țară

de care ochii tăi se luminară.

Dorul de mumă

Și iartă fiului, preabuno,
de salcă fulgerată-n berc,
durerea ochilor adun-o
pe fruntea mea să o încerc.

Tu, plînsul meu, o, iartă-mi mie
atîta arșiță-ntre zări,
adîncul ochilor să-mi fie
învolburat de așteptări.

Și strînge-mi drumul fără capăt
din ochii tăi desfășurat,
în neodihna lor să scapăt
spre ispășirea de păcat.

Dar dă-mi lumina frunții toată
sub ochii casei s-o aștern,
fîntînă binecuvîntată
a plînsului de fiu etern.

Neagu Vulcănescu

Pe coridoarele inimii mele

Pe coridoarele inimii mele
timpul gonește cu o nuia minunată pașii ;
stele cad zi de zi...

Cădeți fulgi purtători de noroc, cădeți...
Mîine rătăcit în acest cer senin
o umbră între ruguri de trandafir voi fi... !

Noapte culege creanga mea...

Noapte culege creanga mea,
viața este atît de frumoasă :
nimeni n-a trăit-o fără rost...

Vin însă zile
cînd șiruri întregi de întîmplări îți despart drumurile,
cînd rizi sau plîngi,
cînd oamenii te cred sau nu...

Și totuși viața este atît de frumoasă,
nimeni n-a trăit-o fără rost !

Poem

Zilele mele vin și se urcă-n ecou, își iau zborul
spre Țara Libelulelor ;

nopțile sînt flori
și strălucesc în ele stele-n bolte mișcătoare

Ridicați-vă zări

Ridicați-vă zări înălțate pe vîrfuri de lut,
taine vreau azi să vă supun :
vreau să vă sfarîm griji, neliniști...

Iubire poartă-ți drumurile alese :
le-aruncă printre oameni !

Vasile Băran

cascada

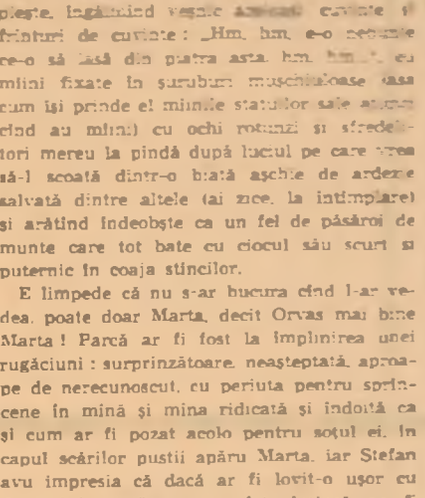
Din mica gară de munte, Ștefan s-a dus acasă la sculptorul Orvas, acolo, pe platou, la „Feriga" (cum o botezase) gîndul său fiind s-o vadă mai întîi pe ea, și abia apoi să coboare la Ciocada, la stațiune, unde-avea să-și petreacă zilele de odihnă. Gîndul ăsta i se înfipsese în minte dintr-odată (pe cînd își pregătea valiza) ca și cum, învîrtindu-se prin garsoniera lui din București ar fi dat peste un lucru de demult — un caiet, o scrisoare, o frunză presată — dar nu era nici un caiet, nici o scrisoare, nici o frunză presată, nimic material care să-l aducă în memorie acel moment îndepărtat, ci chiar momentul însuși ; dintre toate clipele, dintre toate întîmplările trăite, momentul acela se frînsese din depărtări, și sărind peste toate celelalte, luînd-o înaintea tuturor, i se așeză în fața ochilor ca o pasăre bătînd repede din aripi și iscînd ciudatul efect al șinge-lui curgînd din nou în vine încremenite. Apoi pasărea alunecă într-un zbor viu și furtunos undeva sus, spre munții tinereții, lăsînd în locu-i o fată subțire, înaltă și tăcută, îmbrăcată în rochia aceea care, din pricina curenților cascadei, i se lipise de trup (o rochie pe care n-o mai dezbrăcase de atunci niciodată) stînd dreaptă și medi-tînd, reflectînd la ce-i spusese, cu privirea plecată, (o privire pe care n-o mai ridicase, de atunci, niciodată și pentru nimic în lume) tînără și de o frumusețe răpitoare, frumu-sețe care fusese poate dezavantajul ei — ve-nea prea de-a gata și prea cu totul — și s-a hotărît să nu mai plece la mare, să se ducă în munți la Ciocada și să treacă mai întîi pe la casa aceea din piatră și din lemn făcută de sculptor pe platoul cu ferigi, s-o vadă și să-i spună că n-a vorbit în zadar atunci, că e gata să repare totul, nu se poate să nu se repare ! Să-i sune toate as-tea și Martei, sora ei, și lui Orvas, cumna-tul ei (deși în fața lui Orvas presimțea că o să fie total dezarmat, îi era chiar teamă ca de o apariție fioroasă !), dar mai înainte să i le spună ei, Irinei, să-i vadă reacțiile — îmbujorarea, paloarea, o lumină, o umbră, o schimă ciudată care-ar fi putut-o face pentru o clipă de nerecunoscut și, însfîrșit, tocmai reacția tuturor acestor gesturi în căldura hotărîrii : „Bine, repară !".

Senzațiile care-l însoțeau pe Ștefan în drumul spre casa lui Orvas îl făceau să-și re-găsească cu greu firea, — în toată vremea călătoriei pentru turnusu gălăgioși el aproape că n-a avut altă grijă decît să păstreze un-deva, ascunsă și nemișcată, acea siluetă pro-tectată pe lumina albă a cascadei și abia acum evocată cu toată claritatea.

Apoi s-a arătat gara, drumul și platoul, apoi casa cu obloanele ei deschise înafară, dar mai întîi poarta și stîlpii cenușii din granit adus între lemturi din groa „Pot-coava" și înțepați adînc ca niște arbori. Și se porniră deodată tremurînd din tot corpul. N-ar fi crezut că emoția — acest sentiment complex și cald — ar putea de-veni vreodată atît de contestoare și de pu-ternică încît să-i înăbușe și să-l facă fricos, o frică reală de ceva neștiut sau de ceva pierit în trecut. Primul gînd a fost să se în-toarcă, dar de sus, de la una din ferestrele cu obloanele date-o deoparte, cineva îl văzuse. A urcat scările și a sunat : „Numai Orvas să nu fie !" — a gîndit el, — momentul ar fi fost penibil ! Orvas, dar nu-mai Orvas să nu fie, și se dădu cîțiva pași înapoi pe scările care scîrțîiră ușor cînd el ară-tă după ușa aceea. Și, iată-o străluci-nd, și-l aștepta pe acest veșmînt alb, de stafie și sculptorul semănătorului, acolo, colțuros adînc pietrelor pe care le co-pleșește, îngăimînd vagile asemenea cuvinte și fîșîituri de cuvinte : „Hm, hm, e-o nebunie ce-o să iasă din piatra asta, hm, hm..." cu mîini fixate în șuruburi mușchiuloase (așa cum își prinde el mîinile statuilor sale atunci cînd au mîini) cu ochi rotunzi și sfredeli-tori mereu la pîndă după lucrul pe care voia să-l scoată dintr-o bîtă aschie de ardezie salvată dintre altele (ai zice, la întîmplare) și arătînd îndeobște ca un fel de păsăroi de munte care tot bate cu ciocul său scurt și puternic în coaja stîncilor.

E limpede că nu s-ar bucura cînd l-ar ve-dea, poate doar Marta, decît Orvas mai bine Marta ! Parcă ar fi fost la împlinirea unei rugăciuni : surprinzătoare, neașteptată, aproa-pe de nerecunoscut, cu periuța pentru sprîn-cene în mînă și mîna ridicată și îndoită ca și cum ar fi pozat acolo pentru soțul ei, în capul scărilor pustii apăru Marta, iar Ștefan avu impresia că dacă ar fi lovit-o ușor cu degetul în umăr sau pe fața întinsă ar fi sunat întocmai ca o statuetă de sticlă — doar undeva pe gîtul foarte aproape acum de el zvicnea o venă albăstruie pe care i-o știa.

N-a întrebat-o (cum putea s-o întrebe ?) i-a spus doar că în drum spre Ciocada a vrut să-l vadă pe Orvas, auzise multe cu-vinte frumoase despre el, i-a întîlnit și cî-teva sculpturi, una chiar la mare, nu i-a fost greu s-o recunoască, ce mai face el, Orvas ? Marta, cu mintea ei scînteietoare nu



s-a arătat în nici un fel nedumerită — Ște-fan își dădea seama — voia să pară ca ceva normal. Oamenii trăiesc, dar au și foarte multe lucruri de făcut, nu găsești totdeauna timp, uneori nici pentru o scrisoare.

— Orvas e în formă, e la atelier — a arborat ea în colțul buzelor vechiul suris și în aceeași clipă făptura din fața lui deveni iarăși Marta de altădată, și Ștefan avu un sentiment de o imensă bucurie și fu cît pe-aci să-i dezvăluie adevărul „nu pe el îl căutam, nici pe tine, Marta, ci pe sora ta, Irina". Dar poate că Marta, cu firea ei in-teligentă, a și înțeles și n-a vrut să-l tulbure cu nimic.

— Hai să-l vezi ; lucrează mult, dar îi merge bine.

— Nu, nu acum, s-a neliniștit Ștefan. Am venit la stațiune. Și am trecut să-l văd. Dar nu acum. Mă duc întîi la administrație.

De ce întîi ? Însemna că voia, într-ade-văr, să-l vadă pe Orvas : înțelesese ea, Mar-ta, așa sau altfel ? I-a explicat păstrînd încă surîsul :

— Administrația e jos, dincolo de rîu. Tot trebuie să cobori. Trecem și pe la atelier. O sută de metri...

— Trecem, dar n-aș vrea să-l deranjez **acum**, a bîiguit Ștefan și în mintea lui își făcu drum disprețul față de el însuși : „De ce n-o întreb ? Am venit aici anume pen-tru ea !"

Avea credința că Irina era acolo, undeva, de după ușa asta sau cealaltă sau în sufra-gerie, nu poate că trecea ușor să nu fie

Marta a rîs ; a rîs și Orvas : Eu mă gîndeam la cascadă.

„Cascada da, cascada de fapt nici nu curge, cascada se aruncă, se rostogolește" s-a pomenit Ștefan vorbind de unul singur și a plecat de-acolo coborînd repede spre Ciocada, valea pornită abrupt dintr-o imen-să potcoavă de piatră cu grote și văgăuni afunde întinzîndu-se apoi ca o mînă verde cu o mulțime de degete gata să te apuce și să te țină în strînsoarea ei. Nu cobora, era parcă mai mult împins din spate de o boare care alerga de-a curmezișul poienei și prin pădure, peste tufișuri și stînci, în jos, spre arborii scurți din matca torentului care în-cepuse să vuiască. Dar cînd ieși din pădure și valea se deschise dedesubt, își reluă mersul încet, stăpînit, fiind tulburat de o mulțime de voci țîșnite de foarte de aproa-pe, fără să vadă însă dincotro veneau, poate din arbuștii aceia tunși ca o perie dincolo de care clipoceau apele. Valea, știa, n-avea nisip ci un fel de plăci vineții din pămînt crăpat de soare ; erau însă multe pietre late

auzită de pe terasă spre cealaltă scară du-cîndu-se să se aștepte la soare într-un loc în care să nu fie văzută cînd face plajă : în orice caz această irealitate era extraordinară tocmai prin faptul că putea fi reală. Ca și cum ar fi căutat îndelung o soluție, una din

Desene de SABIN STEFANESCU

cele mai terifiante soluții, și ar fi știut acum ce anume să facă. Ștefan își lăsă valiza pe prima bolovănișă de pe drum și pur și simplu începu să se roage

— Nu Marta, te rog. Mă întorc numaidecît. Uite las valiza aici.

Cu mîna — reflecta Ștefan — chiar că lu-cruriile deveniseră normale, mai ales că Marta, luînd de-acolo valiza și ducînd-o într-una din camere, îi spusese că-l așteaptă, să vină neapărat, să nu cumva să ia masa în altă parte „te așteptăm să mîncăm împreună" (împreună ? cui împreună ? ea, Or-vas și Irina ? de ce n-o întreb ?) și coborîse apoi înaintea lui pe alee și aproape de ate-lier s-a oprit : „Nu intri ?", „Nu, nu intru !" a răspuns el semnului ei ; nu găsise încă îndrăzneala de care ar fi avut atîta nevoie. S-a uitat doar cu coada ochiului înăuntrul atelierului în cadrul de lumină în care apă-ruse Orvas cu mustața lui albă de praful pietrei și mîinile atîrnînd ca un pendul și parcă prinse prea în față și s-a făcut liniște (motorul cu care lucra pe o ardezie foarte lată și neagră se oprise) și a auzit-o pe Marta spunîndu-i puțin indiferentă, puțin miste-rioasă :

— Nu-i nevoie. S-a dus la Ciocada.

Aleea atelierului trecea printre nuci și zarzări pitici și Orvas ar fi putut să-l vadă dar nu l-a văzut : cînd intrase Marta, el se în-torsese doar pe jumătate cu fața spre ușă, mormăind :

— Ei, ei, ce s-a întîmplat ? Apoi, rupînd propozițiile : Hm... Hm... o nebunie... Apoi un avertisment : Ciocada e rece. Și curge și repede.

— Cît de repede ? a întrebat Marta fără noimă fiindcă știa prea bine cum curge riul ăsta de-o vîrstă cu munții și de la care și-au luat numele și așezarea și hidrocen-trala, ba chiar și apele termale care au adus, dintr-odată, atîția turiști.

— Cu viteza mașinii, a mormăit Orvas, iar

și butuci de brazi lustruiți de viitori pe care te puteai întinde, astfel că s-ar fi putut să fie pe acolo oameni fiindcă vocile creșteau din ce în ce, ba începuseră să se audă și plescăituri.

Uneori însă vocile păreau să se stringă, să se contopească într-una singură cu un înțe-les cunoscut numai de el și totul foșnea și murmura și el începea să se încredințeze tot mai mult că nu s-ar fi putut să nu vină, că întorsătura s-a petrecut înafara sa, înafara voinței sale, că în ziua aceea la „Fe-riga" îl aștepta un eveniment suprem care avea să-i schimbe întreaga viață, așa cum soarele schimbă și transfigura priveliștile sugerînd forme și culori noi pe orice că-dea, de la nori pînă la iarbă. Clipa i se păru atît de extraordinară încît, eliberat de um-bra deasă a crîngului, nu mai urmă dru-meagul pietruit ci tăie de-a dreptul peste ochiul de poiană parcă să iasă mai repede în fața destinului pe care-l prevedea. Și așa cum se întîmplă în munți, ajungînd din nou în drumul pietruit, pădurea prin care tre-cuse cu un sfert de ceas în urmă se lăsă acum, înaltă și răcoroasă deasupra capului. El doar o simți, n-o privi prea mult fiindcă sub el, în susul văii, se înfățișă un vas mare, alb, iar la prova lui un turn cu scări sclipitoare înfruntînd versantul. Era și uluire și curiozitate : cetatea aceea de apă înconju-rată de vile desenate foarte deschis să fi fost hidrocentrala la care lucrase cîndva și el ? „La te uită" își spuse Ștefan și o aromă puternică îl îmbătă și pentru prima oară simți o dorință impetuoasă de a se convinge de ceva în mod definitiv, fiindcă el nu vă-zuse niciodată această hidrocentrală. El lu-crase aici la începuturi și numai cît durase descoperirea acelui izvor freatic care, pro-babil atunci atîta teamă ! întîmplarea avu-se loc cu multă vreme în urmă cînd abia se săpaseră primele canale și se dăduse alar-ma, dar izvorul acela, de mari proporții, care avea să izbucnească prin galerii prăvălind stîncile și încheind pentru totdeauna lucră-rile nu și-a făcut niciodată apariția în chipul acesta — centrul, perimetrul și direcția lui se aflau în afara zonei de construcție. Pînă la determinarea lor însă, teama stăpînise în-treaga așezare, intra pe sub pămînt și se plimba pe uliți, se așeza la masă și se culca în barăci devenind tot mai brutală, înfun-dînd urechi și așezînd neguri în fața ochi-lor : „S-a dus de rîpă și munca și ideea". Aproape o vară a durat tatonarea, ca apoi totul să se liniștească, să reintre în firesc. Terminîndu-și lucrul în echipa aceea pes-triță formată dintr-o mulțime de specialiști — hidrologi, geologi, cartografi, vulcanologi, topometriști, desenatori — Ștefan urma să se reîntoarcă la institutul său și să-și reia locul în fața planșetei. Fusese, între timp, și la alte șantiere, aici însă nu se mai întîm-plase, acvila asta albă întinsă peste valuri o vedea. Într-adevăr, pentru întîia oară și el o scruta, de acolo, de pe versantul opus, în-tr-o teribilă stare de revelație. Și numai gîn-dul că trebuia să ajungă la vremea mesei înapoi, pe platou, îl făcu să se grăbească. Își aminti de rîu și de valea lui pavată cu plăci vineții — cum o să-l treacă ? era atunci un loc unde apa nu se ridica peste genunchi — dar cînd ajunse jos, pe ultima treaptă a co-linei, Ștefan se trezi dezorientat : riul se părea că dispăruse, iar pe întinderea de al-tădată era un șirand cu apă de golf din-colo de care sclipea, cochet, un hotel cu turle ascuțite, iar, mai încolo, două arcuri formau un pod impunător și suplu. Și riul ? Riul se ghemuise sub celălalt versant în-tre diguri masive revenindu-și abia departe în zarea de dincolo de pod unde începeau iarăși marile păduri. Trebuia să-și dea sea-ma, cum de nu și-a dat seama ? Dacă se

schimbaseră atîtea în Ciocada, nici valea rîu-lui nu putea rămîne înafara modernizării. Atunci ce spunea sculptorul Orvas, de ce se arătase el îngrijorat ? Uneori, auzind cu-vintele altora le asociem cu gîndurile care ne trec atunci prin cap și ne formăm o ima-gine care poate fi adevărată numai pentru noi. Dar atunci, dacă lucrurile nu stau așa, însemna ceva foarte grav, însemna că vor-bind despre rîu și despre cascadă, Orvas se gîndise la povestea aceea ; oricîtă tăcere s-ar fi așternut peste ea — fie și de mormînt — Orvas știa prea bine întîmplarea, cum ar fi putut s-o uite ? Și apoi, chiar el, Orvas, ceva mai tîrziu, așezîndu-se pe călcîie și atingînd cu mîna florile de apă, în vreme ce Marta și Irina transformau, visătoare, cas-cada într-o orgă fantastică, l-a spus :

— Vorbește cu Marta. E sora ei mai mare. Ea a crescut-o.

— Am să vorbesc, i-a promis Ștefan. Tre-buie să vorbesc, dar voiam să știi și tu.

N-a mai vorbit. Nici cu Marta, nici cu Irina și nici cu el, cu Orvas. A urmat pe-trecerea în cinstea izvorului și a viitoarei hidrocentrale și a cunoscut-o pe femeia aceea ieșită parcă dintr-un tablou cu nuduri, apoi pe altele, ieșite din mare, mai ales din mare, și s-a tulburat totul, anemonele s-au prefă-cut în smîrcuri, iar cascada într-o băltoacă agitată pe care o umplu cu plevuști arun-cate de sus.

Și asta a fost totul.

Nici măcar o scrisoare nu le-a trimis, lor celor care l-au stimat atîta și l-au socotit descoperitorul izvorului. Nu echipa îl des-coperise, nu acei geologi și geografi și vul-canologi ci el, un biet desenator tehnic, un copist de hărți și de scheme inginerești pe hîrtie de calc. Firește, el n-a admis lauda, le-a explicat că nu era meritul său, el nu făcea altceva decît să muncească din răspu-teri să se poată ține pe urmele celorlalți, dar ei nu voiau să-l asculte : „Crezi că nu vedem cît te zbați ? Fără oameni ca tine sa-vanții n-ar face nimic".

Era atunci un bărbat în puterea vîrstei și, într-adevăr, se zbătea, avea forță, avea tinerețe, ar fi putut să ridice și o stîncă pe umeri, fără glumă, Orvas știa cum îl ajutase la plantarea acelor arbori de granit în gar-dul casei. „Odihnește-te, omul lui Dumnezeu — îi spunea el. N-ai nici o datorie, chiria ți-ai plătit-o !". Era atunci cu el, în casa sculptorului și Bocan, inginerul ; Bocan a știut să-și vadă de treburile lui ; nu s-a răs-pîndit sau poate s-a răspîndit dar pe o idee cuprinzătoare, pe un plan larg și riguros și iată să acum e altceva, absolut altceva.

Cu toate astea (și astfel meditînd) Ștefan nutrea încă speranțe. Doar că aceste spe-ranțe a căror împlinire o socotea de o im-portanță capitală în existența lui intrată într-o criză pe care dacă n-o s-o poată în-vinge (își dădea bine seama) își va pierde pentru toată viața increderea în ceea ce mai avea de făcut — aceste speranțe — oricît ar părea de nefiresc, de absurd, de ridicol — se aflau acum în valiza aceea lăsată la Or-vas. Fiindcă numai datorită ei va putea să se întoarcă la casa sculptorului și s-o rein-tîlnească pe Irina și-o să-și răscumpere în-treaga vină. Dar dacă, trecînd anii, se pe-trecuse și cu ea o schimbare, dacă îmbră-case alte rochii și își lăsase privirea, în alt chip, în altă parte ? Bineînțeles că atunci îți ratezi pentru totdeauna țința. Și renunți. Și ideea ți se înfundă din nou în conștiință și

cine știe cînd te mai trezești și începi să arăți din nou precaut, calculat, cu ridurile pudrate și cu un aer de continuă preocu-pare. Nu se mai gîndi la asta, nu voia să se gîndească înlăturînd parcă, în acest fel, orice pericol.

Observă, încă din șoseaua ce însoțea riul, că administrația era chiar la hotel — o clă-dire enormă, (o vedea acum bine) cu o te-rasă boltită și cu un parc uriaș din care se roteau peste întreg peisajul înconjurător po-teci de asfalt — dar ajuns acolo i se spuse că nu-i pentru ce dorește el, acolo e o alt-fel de administrație, o administrație a mi-nisterului, cea a caselor de odihnă se află dincolo de rîu (se trece acolo pe podul din spate) sus, aproape de baraj „într-un loc înalt și romantic" cum se exprimase recep-ționerul în haină neagră și cămașă albă pe un ton care să-l dispună, apoi adăugase : „E și un autobuz, îl puteți lua chiar de la pod". Ștefan întrebă : Mai avea timp ? Nu, nu mai avea (s-a uitat recepționerul la ceas) acum e două, abia după amiază se vor prelua ser-viciile, la ora șase. „Dacă vreți puteți lua masa la restaurantul nostru". Nu voia, tre-buia să se ducă la „Feriga", era invitat acolo la un sculptor, dar asta nu i-o mai spuse recepționerului ci îi făcu doar un semn că nu poate.

Chiar în acel moment, de sus, din turnul din mijloc al hotelului porni bătaia de amiază a ceasului și munții răsunară îndelung.

Ștefan se întoarse spre platou grăbindu-se să nu se lase așteptat prea mult.

Gabriel-Iosif Chiuzbaian

Lut

(Celor căzuți la Moisei)

Cu lut ahurind
În palmele lor,
Țăranii cu mitice gesturi,
Imitînd obicelul
Vechilor Daci
Se-nchină
Soarelui, vîntului,

Și lutul
Ce trece
Prin sîngele meu
E un semn
Din sîngele lor.
Pierdut și-nnegrit
În somnul adînc
Al pămîntului.

Singur poetul

Ah, voi drumuri de copilărie
Cum vă mai pierdeți
În somnul legendelor.

Culcușul vostru
Din ziduri străvechi
Deformează odihna uitării.

Dorm aici neștiute de nimeni
Semințele gîndului
În biruința-i deșartă
Ritualul vieții le uită
Profanator.

Singur poetul aminte-și aduce
De trecerea lor
Și le caută
În nopțile sale tîrzii.

Restituiri

Nu ceasul acesta l-am rîvnit
Nici clipa pe care o-ncerc.
Risipind o credință și trecerea
Unei culori într-o pată
de timp.

Tava de argint
S-a prefăcut în talangă
Ce sună a plins :
Șampania nu e decît o baltă
În cupa devenită hotar
Între o șoaptă de dragoste
Și-un sărut nedorit și amar.

Scriitori rămaşi în amintire

La trei ani de la ediţia întîia, în 1973, reapare cartea de amintiri a Ştefaniei Velisar Teodoreanu, Ursitul. Iniţiativa editurii „Minerva" de a retipări în seria „Memorialistică" volumul acesta ne pare justificată, Ursitul fiind unul din textele de încredere din numeroasele apariţii similare. Paginile produc o necontenită şi discretă încîntare în timpul lecturii, un sigur bun-gust literar caracterizează demersul autoarei. Firescul şi graţia acestor rememorări le plasează printre scrierile de excepţie — şi nu numai din spaţiul nostru literar —. Ursitul pare a fi opera unui autor aparţinînd unei culturi de vaste şi îndelungi acumulări, precum cea franceză. Distincţia aceasta „galică" e cu atît mai atrăgătoare cînd e însoţită de o anume moliciune moldovenească, fără exces. Ştefana Velisar Teodoreanu nu răstoarnă imaginile consacrate ale unor personalităţi, luminile pe care ea le aruncă asupra perioadei interbelice a literaturii române sînt programatic modeste. Dar cît de cuminţi şi demne de încredere ! „Ceea ce se remarcă în aceste amintiri — spune Al. Piru — este discreţia şi prospeţimea emoţiei. Nu simţim deloc literarizarea, totul este credibil" (Varia, p. 424).

Ursitul este Ionel Teodoreanu, evocat de tovarăşa parte a vieţii cu dragoste şi durere ; în această parte a cărţii se vădeşte din plin calitatea deosebită a confesiunilor, cuceritoare, tandre, perfect gradate. Nicăieri tonul nu supără, o anume detaşare graţioasă, un umor blînd de femeie înţeleaptă şi înţelegătoare guvernează gestul memoriei. Povestea de dragoste, amănuntele logodnei şi căsătoriei, anii căsniciei reînvie sub ochii noştri, într-o aură diafană. „Personajele" se văd, cel mai limpede desenîndu-se, firesc, însuşi portretul autoarei, în ale cărui linii pornirea autoironică înnăscută are efecte literare de aleasă ţinută. Un suflet vast într-o „mînă de femeie" !, aceasta e impresia ce te urmăreşte în lungul cărţii. Remarcabile se dovedesc detaşarea şi spiritul critic cu care scriitoarea priveşte în lumea din jur, dragostea pentru soţ nedevenind oarbă preluare a opiniilor şi gusturilor acestuia. Imaginea lui Ionel Teodoreanu, aşa cum rezultă ea din Ursitul — şi de care cercetătorii operei sale vor trebui să ţină seama — nu e una idealizată peste măsură, pregnanţa acestui portret e datorată tocmai discernămîntului cu care a fost realizat. Scriitorii cellalţi, prieteni sau nu, ai familiei Teodoreanu nu sînt văzuţi, cum ne-am fi temut, doar prin ochii bărbatului, în creionarea acelor figuri Ştefana Velisar Teodoreanu dovedeşte o anume obiectivitate, salutară. Am putea spune că în Ursitul, pe lîngă multe ale puncte de interes (fluenţa naraţiunii, bine decupate, informaţii de istorie literară de real interes şi provenind din surse absolut sigure, ş.a.m.d.) cea care reţine îndeosebi atenţia este arta portretului. Iată-l pe Alexandru Philippide, în plină tinereţe : „tocmai îşi făcea serviciul militar. Era tuns chilug şi semăna cu un vultur poposind din înălţimi" (...) „cu glasul lui vibrant şi muzical şi cu privirea întoarsă înlăuntrul său, ca într-o depărtare mare, însorită". Iată-l pe Ibrăileanu, epuizat de insomnii, „căci lătraseră peste zi nişte cîini, îi stricaseră somnul" (criticul lucra noaptea) ; „Netuns de mult, cu ochii ca nişte păsări negre aciuite sub stînca albă a frunţii înalte, trăsăturile împrejmuite de stufişul bogat al părului şi bărbii sure, părea un geniu al pădurilor, pe o coastă aridă, asiatică. Cu ceva nocturn şi lunar în toată fiinţa". Antologic este portretul lui Mateiu Caragiale : „Faţa asta prea îngustă, nasul lung, ochii mici, gura strînsă, tenul cam violaceu, păr puţin pe cap, ceafa teapănă, strîmt şi în umeri, mîinile prea mici şi slabe, violacee şi ele, ca de stat prea mult în frig. Purta un veston maron, care-l făcea şi mai pămîntiu, şi nişte pantaloni vărgaţi. Era în întregime mic, îngust şi pirpiriu, şi totuşi impozant în felul lui. E drept că avea o frunte mare, frumos croită, care-i înnobila toată faţa". Scena în care Mateiu Caragiale îi cere fetiţei de atunci o foarfecă, este extraordinar de vie : ..continuînd conversaţia cu tata, se apleacă lent într-o parte, şi începe încet, cu o severă atenţie şi multă demnitate şi un soi de ifos, să-şi taie tacticos franjurile de la manşeta pantalonilor săi, uzaţi pînă la extrema limită. La un picior, la celălalt. Apoi, lucru făcut, a îndepărtat neglijent, cu virful botinei, franjurile tăiate, sub scaunul său şi mi-a înapoiat cu un gest curtenitor foarfeca : — Mulţumim, a zis, taie bine. Şi a continuat să descrie tatăl meu confura şi bijuteriile pe care le purta Maria Antoaneta la nu ştiu ce bal, tot la Versailles."

Remarcabilă prozatoare, Ştefana Velisar Teodoreanu îşi dovedeşte din plin capacităţile narative în scurte notaţii de mare acuitate, realizînd numeroase momente epice mai mult decît plauzibile. Călătoria în trei la Constantinopol — deşi relatată cu sfiala de a se şti concurată de însemnări similare ale lui Ionel Teodoreanu şi Mihail Sadoveanu : „mă voi mulţumi cu fărîmiţe şi clipe neluate în seamă de cei doi meşteri condeieri" — se citeşte cu delicii. Pretenţiile lui Sadoveanu de a se orienta instinctiv prin Istambul, contrazise de realitate, sînt rememorate cu delicat haz : „Conu Mihai se uită la soare şi în patru zări şi o ia înainte, noi după el. Mergem, ce mergem, o cîrmim la dreapta, apoi la stînga. Conu Mihai se mai uită la cer, se mai uită în zare, se încruntă puţin, şi cîrmim pe altă stradă, mai apoi la dreapta... şi ajungem cine ştie unde. Suim şi coborîm (...) Ionel privea toate ca un mucenic. Conu Mihai, serios, plin de răspundere, cotea stradă după stradă, în mare nedumerire. Soarele, pe care dumnealui îl tot întreba din ochi, începea să scapete triumfal în dosul unei măreţe moschei, ca într-o apoteoză." La fel de interesantă şi de bine narată e scena cu Tudor Arghezi, la Eforie. De la un balcon, povestitoarea lansează artificii, bogat, spre deliciul progenitorilor proprii şi din vecinătate al odraslelor poetului : „Cînd, deodată, se aude un glas subţiratic şi uşor tărăgănat : — Pot să pup mîna care face stele la copii ?" Senzaţia de autenticitate, aici ca şi în alte locuri, la scara întregii cărţi, e copleşitoare.

*

O spectaculoasă eroare de cronologie reţine atenţia în cartea lui Virgil Carianopol, Scriitori care au devenit amintiri, apărută în acest an la editura Minerva. E vorba de întrebarea pe care autorul o adresează lui Ion Pillat : „ce este frumosul, care este mai frumos şi mai puternic, cel din afară sau cel dinăuntru ?" (destul de încîlcit, n.n.). Carianopol precizează : „Am mai întrebat o dată şi pe domnul Camil Petrescu (...) Răspunsul d-sale m-a mulţumit. N-aţi vrea să-mi răspundeţi şi dumneavoastră" (p. 51). Răspunsul lui Ion Pillat nu s-a păstrat prea clar : „Îmi amintesc că poetul a mai spus multe despre frumos, dar dacă nu sînt spuse aici, este pentru că nu mi le mai aduc atît de bine aminte şi condeiul meu nu a putut, atunci, cuprinde tot" (s.n.)

Să reţinem această scuză, căci ea e valabilă pentru cele mai multe din convorbirile transcrise în carte. Amintirea deformează, se ştie, tocmai de aceea toate textele memorialistice. În principiu trebuiesc tratate cu prudenţa ca izvoare de informaţii literare. Pentru că, în citata convorbire cu Camil Petrescu, autorul întreabă, cu adevărat „aproape copilăreşte" (caracterizarea îi aparţine) : „Care Frumos e mai frumos, domnule Camil, cel interior sau cel exterior ?" Răspunsul lui Camil, la această bizară întrebare, nu mai interesează în demonstraţie. Interesant la culme este amănuntul că această convorbire a avut loc în... „vara anului 1956" ! Atunci, cum rămîne ? Se putea referi Virgil Carianopol în convorbirea cu Ion Pillat din 1939 (sau din anii războiului, nu mai încoace de 1945, anul morţii poetului) la o întrebare pe care urma să i-o pună abia peste un deceniu şi jumătate lui Camil Petrescu ? Poate că a fost invers, poate celui de al doilea i s-a vorbit despre mai vechea discuţie cu Pillat. Oricum, incertitudinile de acest gen sînt de natură să afecteze serios autenticitatea mărturiilor din Scriitori care au devenit amintiri.

Nu în întregime, totuşi. Chiar dacă informaţiile îndoielnice abundă (un amănunt neimportant, dar semnificativ : despre Ionel Teodoreanu ni se spune : „Îl întîlneam ades Mergea mai rar cu tramvaiul. Îi plăcea drumul pe jos" — ceea ce e absolut inexact : Ştefana Velisar Teodoreanu o spune clar : „Numai după ce ne-am căsătorit mi-a mărturisit că nu putea să sufere să meargă pe jos", (p. 21) amintirile literare ale lui Virgil Carianopol pot prezenta un oarecare grad de interes. Îndeosebi cele legate de unii scriitori mai puţin cunoscuţi sau chiar uitaţi — mai numeroase şi cantitativ. Dintre autorii notorii, notabile sînt unele pagini despre N. Iorga, Ion Minulescu şi Vasile Voiculescu. Iată o scenă mişcătoare, în care apare scriitorul-medic, vizitîndu-l pe Carianopol, după bombardamentul din mai 1944. Casa e distrusă, din fosta bibliotecă au mai rămas doar cotoare de cărţi pirjolite : „Si-au ars toate, toate ? — Toate ! — Eu credeam că ele nu ard !

De altfel, toată strada păstra urmele dezastrului. Focul muşcase din fiecare casă, cu atît mai mult cu cît bombele căzute fuseseră incendiare. O femeie de alături, văzîndu-l privind dezastrul, a crezut că este cine ştie ce autoritate şi venise să i se plîngă şi să-i blesteme pe acela care au făcut războiul.

— Să ne plătiţi casele ! striga ea."

Asemenea pagini de memorialistică vie sînt destule în carte, ca şi unele bune portrete de scriitori rămaşi în amintire (Carianopol scrie cu pietate despre G. M. Vlădescu, cu înclinaţie spre farsa grosală şi amănuntul ambiguu despre Minulescu). În ansamblu, însă, cartea ne lasă neîncrezători, prea mulţi autori mari şi mici se exprimă cu verbele autorului, neverosimil : „Mi s-a făcut dor de Frumos. Îmi vine citeodată aşa" (s.n. ; aşa ar fi zis Camil Petrescu, la p. 19, tot el întrebînd la p. 16 : „În Bălcescu este vreo idee călăuzitoare pentru viaţă ? Se vede ?" etc). Supărătoare pentru un scriitor cu experienţa literară a lui Virgil Carianopol sînt neglijenţele de stil, redactarea stîngaci-dezinvoltă : „Tragedia pomilor care îşi scuturau frunzele pe Calea Dorobanţilor era de nedescris" (!) ; „tînărul scriitor Stoian Gh. Tudor, care era horticultor, dar care mînuia condeiul destul de frumos pentru vîrsta şi pregătirea lui" ; despre un romancier cunoscut, Carianopol spune, descurajant : „Minuitor al unei dulci limbi literare, putînd să exprime tot ce voia să spună, împletind impresionant subiectul cu imaginea"... etc.

Ilie Constantin

*) Ştefana Velisar Teodoreanu : Ursitul, ed. Minerva, 1973, în seria „Memorialistică" ; Virgil Carianopol : Scriitori care au devenit amintiri, ed. Minerva, 1973.

ANTON HOLBAN

memorie şi document

Al. Robot

Văzut în perspectiva timpului, s-au scurs, de la apariţia primului său volum, patru decenii şi un an, — şi aproape trei decenii de la ultimele poezii publicate în revistele noastre, — lirica acestui copilandru cu o fărîmă de geniu, îşi păstrează, nealterate, prospeţimea şi viabilitatea. S-ar spune că, printr-o dispensă de stagiu, Al. Robot era un scriitor format de la cartea lui de debut : „Apocalips terestru". Fenomenul se explică prin aceea că şi această plachetă, ieşită în anul 1932 şi cea de a doua plachetă „Somnul singurătăţii", apărută în anul 1936, aduceau timbrul unui poet posesor al unui mesaj cu totul personal.

Articulat ca expresie şi sensibilitate de la întîia carte, Al. Robot a evoluat în cei de-al doilea volum în direcţia clarificării, am putea spune chiar a clasicizării, a emotivităţii şi a expresiei figurate ce va merge ascendent odată cu evoluţia singularului creator.

Ceea ce izbea dintru început în stilurile-i era, pe lîngă capacitatea de creaţie imagistică şi apanajul de a fi original şi straniu, de la titlu la conţinut, abordînd teme în care absurdul şi gratuitul se unesc cu o mare expresivitate desvăluind o vînă bogată de viaţă, o alcătuire de existenţă vegetală, luxuriantă : „Îl peaptănă ostrovul un dans de mărăcini... / Şi fluviile ţării se storc în crepuscul / Ne caută dischobolii cu degetul pe lună / Şi jungla se trezeşte-n sînge de mascul. Sau şi mai pregnant : Ţi-am sărutat purpura cu sîngele pe discuri / Iar dansul tău, prinţesă, l-am apucat de dinţi / Şi nou, pe lîngă psalmul său, pedepsea din piscuri / Cu rănile păstrate în hoitul meu de prinţ / Din citherâ cîmpia te descînta,bucolic / Şi-o urmă-ţi prinse talpa cu un picior de cerb, / În carnea ta păcatul chemase, melancolic / Velurul coapsei albe a sceptrului de cerb. / Luna venea din surlă cu cîntecul în mînă / Pe două ţîţe lumea creştea singurătăţi / Prinţesa poftei mele îşi despletea-n fîntînă / O goliciune caldă, vîndută prin ceiaţi Cel de-al doilea op, aduce un suflu panteist, rezultat din afinitatea structurală, a baveului cu peisajul rural cu folclorul, la evocarea căruia el cheltuieşte pasiune şi o constantă predilecţie, chiar cînd oferă numai o ipostază statică a acestuia : „O seceră uitată în cîmp, sub halărli / desparte mîezul nopţii în grîu şi în secară / şi-n osemintea caldă a ierburilor vii; / Sub cer străinul doarme cu pieptul pe-o comoară." Dragostea e încadrată de asemenea în somptuozitatea naturistică : „Seara ca o durere prin oasele pădurii / trece prin rîul galben al grînelor subţiri / Şi îşi încurcă umbra prin fînul ud şi moale / În care-asudă jocul fierbinţilor iubiri / Cînd oameni calzi şi aspri pătrund în fete goale... / Un cerb îşi uită botul în apa somnoroasă / şi-şi caţără sălbatec neliniştea de stînci ; / Ţăranii dorm alături de văile adînci / Şi-o ghindă cade între suspinul lor şi coasă". Menţionam evoluţia în sensul clarificării şi a simplificării mijloacelor de expresie, vădită încă din „Somnul singurătăţii" şi concretizată în apariţia frustă şi pădureatică a faunului : „Îşi calcă singur umbra moartă / şi dintre buzele amare / O Cheia smulsă dintr-o poartă / îi cade naiul la picioare. / Într-o pădure de jerafic / opritâ-n mîinile lui oarbe, / Ghiceşte viaţa şi sălbatic / nojar din primăvară soarbe. / Cu paşi desculţi şi beţi de rouă / şi cîntecul bolnav de soare / întinde braţele-amîndouă / şi fură codrului o floare. / Cu jertfa pomilor în mînă / aruncă naiul după fluturi / Şi spînzurat lîngă tîntînă / e parcă una dintre ciuturi". Evoluţia în direcţia unei închegări a expresiei şi a unei organizări mai disciplinate a metricei, ducînd pînă la atingerea desăvîrşirii poetului adolescent o descoperim într-o poemă specifică farmecului poeziei robotiene : Unde se toarnă naiul într-un picior de plai, / Departe de amurguri, pe lîngă o lumină / Şi către văi coclite, jivine cu buhai / S-au pogorît din creste de primăvară lină / Pe cîmpuri împuşcate cu flori neîncepute, / Din mlaştinile ţării măgarii tîpă proaspeţi, / un trăsnet se veşteşte cu elegii cornute / Şi-s ugere cu coadă la o talangă ospeţi. / Ieziţ rîvnesc sineala cu oasele sub burtă / şi cerul paşte-alături de ei, în ochii uzi / Vecernia pe-aicea cu behehe şi urdă / se frînge-n spaima lute a iepurilor cruzi / Au puţurile, seara, o ciutură şi-o ştipci / O numără-n gingii şi-o varsă în căpestre. / Din spate herghelia dă coadă pentru scripci / şi-o mioriţă laie însemnă o poveste".

O întîmplare fericită a făcut să intru, prin mijlocirea fratelui poetului, în posesia a două caiete inedite de poezii ale lui Robot — „Plecările şi popasurile poetului" şi „Imbolduitorul de cuvinte" cît şi a unui manuscris conţinînd un roman. Primul caiet e rodul unor peregrinări şi răgazuri contemplative prin oraşe de pe malul Mării Negre, excursii montane. El exprimă evocări nostalgice şi de un parfum condimentat al provinciei şi a călătoriilor făcute de Robot, constituind mai mult decît o [illegible] itinerar afectiv şi o fructuoasă aventură spirituală. Aici, dar mai ales în cel de al doilea, se observă o schimbare completă de registru. Dacă primul manuscris aduce aspecte de natură materială ale peisajului văzut şi trăit la faţa locului, deşi insufleţit prin plasticitatea expresiei, propriu liricului, cel de-al doilea manuscris înfăţişează — materializat — [illegible] de poezie trăită cu intensitate şi patetism. Indeosebi „Îmbolduitorul de cuvinte", rădăcinat contopit cu viaţa şi cu o experienţă dură, determinînd modificarea expresiei figurate a liricii sale şi ceea ce lipsea prismului său : trăirea cumplită, rodnică substanţă, scrisorul său. El [illegible] sunde, infiltrînd producţiei sale ultime un suflu proaspăt, regenerator. „Sorbi, sufletele-agoniei dureroase nebeapte / Am zboara cerbi pe cerul cărunt al oamenei mele. / Deschid fereastra vieţii, întind o mînă-n noapte / şi razele-amîndouă le absorb ca stele", — destăinuindu-se de amarul unei senzaţii de destrămare panteistă în stihuri naturi : „M-aş risipi prin iarbă s-o-ngrăş cu jertfa moaă." Experienţa crîncenă dobîndită, se reflectă în cele două [illegible] dominante ale jaietului, revenind, ca un leit motiv, în cele mai multe poeme din ultimul — obsesia morţii ; nu a unei morţi fizice, ci sublimată prin viziunea şi zugrăvirea [illegible] a oraniilor desgropate, descrierea deshumărilor de leşuri, cît şi presentimentul rapsodului că în preajmă-i stărue spectrul morţii. Dar cel mai impresionant e caracterul de epitaf testamentar al unora din poeme. Prima notă e mai pregnantă în strofa : „E toamna care trece cu bruma peste gînduri / sau e singurătatea puterilor de vie ? / E undeva un sunet de cuie şi de scînduri. / Prin toamnă simţi o trudă de meşter de sicrie". Temă adîncită în „O seară în cimitir", înveşnind timbrul de sporovăiala testamentară şi ce poet de esenţe aflăm în acest al doilea caiet de poeme. „Ce greu e somnul celui mai părăsit mormînt ! / Ciolanele uitării aici sînt îngropate. / Sălbatic somn de iarbă, de piatră, de pămînt, / În care dorm alături viermi, oase şi pene / Gropari sănoaţi-mi groapa între amurg şi zori, / Ca să străbat ţărîna bolnavă şi fierbinte. / Te aşteptăm, vecie, noi putrezi călători. Purtînd pecetea vieţii în hîrci şi oseminte. / Nu mai jertfiţi podurea, cioplind în lemn sicrie, / căci sufletul nu-ncape-n nici un sarcofag. / În cimitirul umed fragment dintr-o cîmpie. / Peste MORMÎNT SĂ-MI TRECEŢI CA PESTE-AL CASEI PRAG". Mai este în ăst ultim caiet un aspect pe care Robot îl schiţase în „Plecările şi popasurile poetului" realizîndu-l cu deplină plasticitate în poemul „Drumeţul". E trubadurul de autentică spiţă, frate bun cu drumeţia, sărăcia şi natura.

Am crezut, la începutul lecturii poemelor inedite, că înapoia obsesiei morţii şi a ţintirimelor, se află doar o joacă gratuită de trubadur, — de pasăre pribeagă. Dar realitatea mi-a confirmat autenticitatea sentimentului pieirii. Pe urma din coperţile caietelor în posesia cărora am intrat, am aflat, scrijelat cu creionul chimic, aceste şiruri cu caracter realmente testamentar, compuse în timpul regimului fascist, cînd scriitorul era continuu supus prigoanei. Iată graficul însemnării : „Rugăciune în scris : doamne, dă-mi fericirea ! Fericirea mea e liniştea. Liniştea, din suflet şi liniştea din jurul meu ? Dă-mi-le, doamne, pe amîndouă." Al. Robot Rottman Alter. Născut la 15 ianuarie 1916 ; a trăit la Bucureşti şi Chişinău, a umblat prin ţară, a scris poezii, a vieţuit prin tipografii, a simţit cum pămîntul i se distramă discret, a îndurat mizeriile negre ale vieţii cazone, s-a refugiat apoi în vis, rugă şi speranţă. A fost superstiţios, deprimat, apoi iar încrezător în destinul său. A fost iubit şi a iubit. I-au plăcut pisicile şi cafelele negre. Mort la..".

„Doamne, nu mă lăsa să trăiesc în desconsiderare şi jignire. Nu mă lăsa, doamne, să fiu un cîine hătut ! Vreau să fiu, doamne, o pasăre cîntătoare". Nu faptul că era fiul unui paznic de cimitir, martor al scenelor lugubre, care au devenit apoi în teme literare, a determinat pesimismul lui Al. Robot, ci existenţa dramatică pe care a fost silit s-o ducă în ultimii ani ai vieţii sale i-au imprimat aceea notă pesimistă.

Poeţii au totuşi simţul grav al previziunii. Însă oricît de pesimist ar fi fost Robot în mărturisirea menţionată, nu-şi putea prevedea sfîrşitul tragic. Refugiat în U.R.S.S., a pierit cu arma în mînă, luptînd eroic, contra hitleriştilor, la nici 30 de ani (1943), în plină şi exuberantă forţă de creaţie cînd mai avea atîtea de destăinuit, ajuns la deplinătatea instrumentului de expresie. Nu hănuia copilandru cît de profetică va suna la pieirea lui acea „groapă unanimă şi comună" ţesută în una din strofele sale. Nu a avut mîngăierea de a adormi pe veci asemenea surorii lui, pe care a evocat-o astfel : Ce lin ţi-e somnul de lespezi învelit / Şi-n cimitirul unde prin iarbă ai zburda / Cînd te-au culcat de-apururi în lut îmbătrînit, / Au îngropat alături copilăria mea / Copilul trist şi palid, cu sîngele amar / Care cu mîini gingaşe fringea fluturi în zbor, / E-aici un fir de iarbă, o pasăre, un nor / Şi nu-l mai arde febra nici unui nou poţar. / Dormi singură cu noaptea şi nu te înspăimînţi / Sub piatră somnul n-are nici spaimă, nici delir / Peste un glas cu care dulci amintiri îmi cînţi / Surdină pune asprul pămînt de cimitir"

Nu ştia rapsodul clocotind de viaţă, că acel epitaf, smuls din cele mai dureroase taine ale inimii sale, i se va potrivi atît de bine lui.

Camil Baltazar

AL. ROBOT

Din secretele Daniei

Voi începe cu un citat din romanul „Jocurile Daniei", în care autorul ne relatează în ce împrejurări a cunoscut-o pe eroină.

„Cunoştinţa noastră se făcu straniu. Amicul Conitz îmi spuse : „Vrei să te duc în vizită la o duduie ? Te admiră foarte mult, şi fii fără grijă, nu-ţi va cere nici un volum."

— „Este amuzant." Peste două zile, la ora cinci, Conitz a fost exact la întîlnire. Am luat un taxi care ne-a dus pe străzi necunoscute, dar am ajuns repede. Cine, la ce casă ? Indiferent, nu-mi puneam prea multe întrebări". („Jocurile Daniei" — editura Cartea Românească, — ediţia Nicolae Florescu, pag. 30).

Şi editorul precizează în „Note" (pag. 230), referindu-se la acest personaj : „Evident creaţia onomastică a prozatorului, fără nici o legătură cu gazetarul care semna în „Adevărul" şi „Dimineaţa", chiar în epoca în care Holban scria romanul. În textul dactilogramei, numele a fost adăugat ulterior cu cerneală."

De curînd, a apărut volumul II din „Operele" lui Anton Holban, editate la „Minerva", sub îngrijirea Elenei Beram.

Şi iată ce citim la „Note" (pag. 578) : „Tot în acest moment, marcat de închiderea definitivă a ciclului „Ioanei", Anton Holban se îndrăgosteşte de o fată frumoasă şi bogată, Lidia Manolovici, — cititoare febrilă a cărţilor lui anterioare, — transplantînd — după obicei — evenimentele sufleteşti în ficţiune. Probabil că Octav Şuluţiu, camuflat în roman sub numele de Conitz, să le fi înlesnit cunoştinţa..."

*

Înainte de a porni şi eu pe urmele lui Anton Holban, trebuie să restabilesc adevărul : personajul prezentat de el sub numele de Conitz, nu este Octav Şuluţiu. Confuzia era posibilă, deoarece se cunoştea prietenia dintre acesta şi Holban, prietenie întreruptă brusc din cauza... Daniei. Primul roman al lui Şuluţiu — „Ambigen" — este dedicat doar „Lydiei". („Lydiei, căreia îi datorez această carte, i-o închin".)

Tînărul prozator o cunoscuse cu mult timp înainte, — familia Manolovici angajîndu-l ca meditator. Inutil să stărui asupra sentimentelor pe care romanticul şi timidul meditator le-a nutrit faţă de frumoasa adolescentă.

Dar... casa „Daniei" era frecventată într-adevăr şi de un gazetar de la „Adevărul" şi „Dimineaţa", — prieten al lui Holban, meloman pasionat, confident, tovarăş de peregrinări, de escapade. Şi iată : pentru că Anton Holban îl prezintă pe scriitorul H. Bonciu sub iniţiala B., — îi voi evoca şi eu pe acest prieten comun, sub iniţiala G.

L-am cunoscut într-adevăr pe publicistul G., în epoca în care lucra în redacţia „Adevărului" şi „Dimineţii".

Era prin 1930, cînd, venind de la Galaţi la Bucureşti, să-l vizitez pe Holban, el m-a invitat să petrec seara în familia prietenului său, G. Am cunoscut atunci pe mama acestuia, o bătrînică tandră, cu o figură surizătoare, a cărei efigie luminoasă a stăruit mult timp printre amintiri : era acolo Marcel Breslaşu (care ne-a cîntat, acompaniindu-se la pian, din liedurile sale) ; mai apoi sora poetului şi alţi cîţiva.

Prietenul G. a venit de cîteva ori la Galaţi. Ţinute de cîte o pianistă şi de patefonul cu discuri preţioase, fiind preferaţi consacraţi unor compozitori sau unor „teme" muzicale. După conferinţă şi după audiţii minunate, stăteam „la taclale". Îl evocam pe prietenul comun. Mă străduiam să-l fac să înţeleagă reacţiile capricioase şi uneori derutante ale temperamentului acestuia, care avea nevoie de căldura unei afecţiuni sincere, statornice, depline. Cu o ereditate încărcată, sub permanenţa şi chinuitoarea obsesie a [illegible], care nu avea nimic livresc în ea (aşa cum s-a întîmplat cîndva !), hiper-lucidul, în necontenit conflict cu el însuşi şi cu semenii săi, — [illegible] acerbă cu o totală dăruire (aşa cum fusese cea maternă), dar cu o discreţie plină de tact, ca să nu simţi nici o clipă compasiunea faţă de cel hărăzit suferinţii.

Întrezăream cumplita imprejurarea nefericită cînd tovarăşia lor avea să fie supusă unor încercări grele. Şi aşa avea să se întîmple.

„Cunoştinţa" cu Lidia avea să constituie prologul. Frumoasa cocheta şi mondena „Danie" îşi însuşise o anumită cultură literară. Graţie erudiţiei ei meditator se familiarizase cu opera unor scriitori moderni.

Octav Şuluţiu, redactor al revistei „Familia", critic cu o activitate intensă, bun prieten cu Anton Holban (aşa cum va reieşi din corespondenţa ce va fi publicată de Nicolae Florescu), îi dăduse „elevei" sale prilejul să cunoască romanele şi eseurile prietenului pe care îl preţuia îndeosebi. Preţuirea era reciprocă, — iar la apariţia romanului „Ambigen" (dedicat „Lydiei"), Holban avea să-i trimită autorului rînduri vibrante, de înţelegere afectuoasă.

Sînt revelatoare şi dedicaţiile lui Anton Holban pe volumele dăruite lui Şuluţiu. Le reproducem mai jos :

La romanul „O moarte care nu dovedeşte nimic" : „Pentru Octav Şuluţiu, cu dragoste multă — fără nici un pic de literatură". decem. 933.

Iar la „Ioana" : „Prietenului Octav Şuluţiu, de care mi-e teamă să spun cît îl preţuiesc, căci aş vorbi puţin şi despre mine. Pentru toate emoţiile comune"... Buc. dec. 1934.

(Tot din prietenie faţă de acesta, m-a îndemnat să citesc „Ambigen" şi să-l recenzez, ceea ce am şi făcut curînd, — fiind una dintre primele recenzii consacrate romanului, — publicată în „Revista Vremii", din Galaţi, puţin timp după apariţia volumului, în 1933).

Romanele lui Anton Holban stîrniseră curiozitatea Lidiei. Scriitorul se bucura de prestigiu, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă exponenţi ai generaţiei sale, un spirit deosebit de complex, analist subtil de o acuitate impresionantă, eseist cu o cultură multilaterală, cronicar al vieţii muzicale, remarcîndu-se prin pasionatele, dar — în acelaşi timp — lucidele sale comentarii.

Trebuia ca unul dintre „admiratorii" Daniei, care frecventau „salonul" familiei Manolovici, să-i satisfacă dorinţa tot mai vie şi să-i prilejuiască întîlnirea cu scriitorul „admirat". Prietenul G. era cel mai indicat. Şi, lucrurile [illegible] au petrecut aşa cum relatează Holban, în fragmentul pe care l-am citat. Mi-a relatat şi mie amănuntul, înainte de a fi început elaborarea romanului : într-o după amiază, prietenul G. l-a urcat într-un taxi şi l-a dus în casa unde îl aştepta febrilă o admiratoare...

Astfel începea ultima experienţă erotică a lui Sandu, ... „povestea aceea care m-a zdruncinat adînc", cum avea să-mi scrie Holban, cu cîteva luni înainte de moarte adăugind : „Cred însă, după ce m-am calmat, că a fost cea mai fermecătoare faţă posibilă, iar întîmplarea mea a fost excepţională..."

Ultima pasiune avea să fie însă mistuitoare. Necruţătorul, orgoliosul Mirel al adolescenţei, — nestatornicul şi capricioşul Sandu de mai tîrziu, dominînd-o pe Irina, supusă necontenit unei a-

COSTEL BADEA : Minerală

nalize corosive, — iar, după cîţiva ani, acelaşi Sandu, chinuindu-se tragic alături de inteligenta Ioană, devorat de o gelozie retrospectivă, coplesitoare, — avea acum, în preajma Daniei, să treacă prin nelinişti nemaicunoscute.

Capricioasa adolescentă făcea parte dintr-un mediu, străin pînă atunci lui Sandu. Firea „păpuşii", crescută în „puf", fusese deformată de o educaţie pretenţioasă, dar superficială, — care accentuase contradicţiile native ale temperamentului ei. Orgoliosul de odinioară, prins în vîrtejul „jocurilor Daniei", — avea să fie îngenunchiat. Se simţea bătrîn (deşi nu împlinise 33 de ani), împovărat de experienţe tragice, bolnav iremediabil. Dar Sandu trebuia să treacă şi prin „ultima suferinţă" (aşa cum îmi scria, în decembrie 1935).

Vechea prietenie dintre Octav Şuluţiu şi Anton Holban avea să sfîrşească lamentabil. Redactorul revistei „Familia" începe o campanie necruţătoare împotriva prietenului de odinioară. Criticã nuvela acestuia „Castele pe nisip", (inclusă în volumul de „Nuvele inedite", publicat de editura „Adevărul", în 1935.) Iar în revista „Azi" (nr. 21 din ian.-febr. 1936) apar cîteva pagini semnate de Octav Şuluţiu, intitulate „Licheaua sentimentală", — de o duritate şi asprime, deconcertante, — tînărul critic „vitriolîndu-şi" fostul amic, — invectiva dezlănţuită lăsînd să transpară furia neputincioasă, — aceasta dovedindu-se, încădată, un rău sfetnic. Urbanitatea cunoscută a criticului de la „Familia" se transforma acum, la fostul „meditator" al Daniei, — într-o vulgaritate cu totul neobişnuită !

Cruzimea acestor pagini l-a afectat profund pe Holban. L-a impresionat în asemenea măsură şi pe Mihail Sebastian, încă acesta îi trimite lui Şuluţiu o scrisoare, dojenindu-l pentru „atacul... aşa de străveziu, de indiscret şi de brutal, din „Azi", (care) nu se justifică cu nimic. Nu găseşti că ar trebui să ne interzicem a trece în literatură dezagrementele noastre personale din viaţă ?..." (dintr-o scrisoare găsită de Nicolae Florescu în arhiva Şuluţiu şi publicată fragmentar în capitolul de „Note" de la „Secretele Daniei", vol. cit. pg. 239).

Autorul romanului „Ambigen", care se ştia şi el subminat de boală, avea să ispăşească duritatea răzbunării sale. Numai după un an, chinuitul Anton Holban se stingea din viaţă, ceea ce îl determină pe fostul lui prieten împovărat de remuşcări să publice un patetic panegiric, intitulat „Mea culpa", — prilej de autoflagelare expiatoare.

*

Dar ce devenise prietenul G. ?

Nu mai ştiam care erau relaţiile dintre el şi Anton Holban.

Iată că, în martie 1935, primesc un plic cu antetul ziarului „Adevărul", conţinînd o scrisoare plină de confesiuni neaşteptate, dezvăluind conflictul ce se produsese între cei doi amici, — „criza" pe care o întrezăream de mult, — dar fără să se precizeze motivele învrăjbirii.

Reproduc fragmentar această scrisoare :

(20 martie 1935)

„Mult iubite domnule Argintescu,

Nu ştiu cum să fiu recunoscător acestei seri, fiindcă sînt atît de singur, atît de părăsit de oameni şi de viaţa ca să pot sta de vorbă cu d-ta. Întîi, pentru că te simt... pe fir : se cîntă tocmai la Praga, concertul în mi major de Bach. Apoi, pentru că ţin foarte autentic, viu şi curat, la d-ta.

Îţi mulţumesc pentru rîndurile d-tale calde. Mi-au făcut bine cînd le-am primit şi acum cînd le recitesc. Am un privilegiu nespus în momentul de faţă. Sînt cu desăvîrşire singur şi izolarea aceasta care mă pătrunde carnal sper să mă întărească pentru multă vreme, spre a putea căuta, entuziast şi febril, alţi oameni...

Păcat că lucrul meu la redacţie e atît de bicisnic. Altfel, aş veni într-o duminică să-ţi string mîna, să te aud vorbindu-mi despre o carte bună. Simt însă că momentul acesta, cînd amîndoi vibrăm pentru aceeaşi muzică, ne apropie infinit şi ne face să fim mîndri pentru ceea ce mai avem omenesc în noi.

Dragă domnule Argintescu, cred că amicul d-tale nu va mai pălmui niciodată în viaţa lui de ins torturat şi torturant, aşa cum m-a pălmuit pe mine. Uitasem totul, după cum uit atîtea lovituri, însă acum cînd sînt lîngă d-ta.. mă arde din nou locul. Nu-i nimic, îmi va trece. (...)

Toate astea ţi le-am pomenit întîmplător. Esenţialul era că am vrut să-ţi scriu. Şi ţi-am scris. Acum ascultă concertul branderburghez ? Scrie-mi dacă văd bine. E marţi seara, ora 10,30 Praga. Cu dragoste şi amiciţie". G.

A trecut un an. Corespondenţa cu Holban continua.

Mă ţinea la curent cu activitatea sa literară, cu elaborarea romanului, cu intenţiile sale. Starea sănătăţii i se înrăutăţea. În toamna anului 1936, ne-am întîlnit (pentru ultima oară), cu prilejul unei excursii la Vîlcov. Mi-a adus dactilograma „Jocurilor Daniei".

La începutul anului 1937, se hotărăşte să se înterneze pentru o operaţie. La 11 ianuarie 1937, primesc ultima carte poştală, — trimisă de la Spitalul „Filantropia" din Bucureşti, conţinînd doar cîteva rînduri crispate :

„duminică. Sînt de cinci zile în spital şi mă amînă zi cu zi, după ce trăiesc fiecare clipă infernală. A rămas pe luni : o secţie a nervului simpatic. Va lucra Amza Jianu, personal. (Cazul meu e excepţional)."

În dimineaţa zilei de 16 ian. 1937, îmi soseşte la Galaţi o

întoarcere

Era spre sfîrșitul lui noiembrie '45 cînd se întoarse acasă.

Lăsă în urma sa podul, apoi hotelul în fața căruia se învîrteau niște femei prost îmbrăcate, pătrunse de umezeală, cafeneaua, atelierul de reparat biciclete, cimitirul ortodox : văzu cu coada ochiului crucile arzînd încet, înghețate, sub lumina uleioasă, săracă, apoi linia tramvaiului șase cotind înspre fabrica de pantofi, chioșcul cu papetărie cinematograful Apollo, micul peștișor urcat pe un soclu năpădit de igrasie, forme sinistre de umezeală macerînd piatra în cancere mov, perfide, un soldat sărutînd o fată, trăgînd-o febril sub o poartă, chicotelile și protestele fetei, o îngrămădeală tulburătoare de inși și lucruri apărînd ciudate sub ochiul adînc al nopții...

Niciodată nu s-a simțit mai singur sub curgerea încetă a luminii, în înaintarea liniștită, cumpătată ; zgomotul unei porți, al unei ferestre, uruitul tramvaiului la curbe, apăsător, sporind senzația de singurătate, el, trecător pătruns de frig și de dezgust pentru acest noiembrie atît de igrasios, în care pașii lui sună neobișnuit pe trotuarul pe jumătate distrus, pașii lui sună neplăcut și ostili pentru urechile ostenite, pleoapele îi sînt deja grele...

Această seară de noiembrie ostilă, sau poate lumina bolnavă căzînd în fișii șovăitoare, firele sîngerii emanate de vitraliile bisericii catolice, și, în adîncul lăcașului icoanele acoperite de straturi compacte de întuneric, mirosul de ceară arsă, chipurile asimetrice ale sfinților, acești sfinți atît de lipsiți de viață, cu zîmbetele impersonale, înghețate, părînd mai degrabă niște cumetrii înfatuați și suficienți, buzele lipsite de căldură și bunăvoință, zîmbetul nu era zîmbet, ploua consecvent asupra acoperișurilor și căciulilor pleoștite de umezeală, asupra cimitirelor, ploua peste clopotnița, trotuare, poduri, peste sfîntul din ghips închis în mica piațetă a cartierului, sfînt ori ascet, într-atît era de subminat de ploi și soare, ploua încăpățînat peste orașul apiatizat de noapte, ploua...

Se fărîma dragoste pe Cîmpul Verde sub coasta fostului poligon al poliției în acea rotire înghețată a cîmpului în rotirea adîncă a rerului încert, în care femeia privea barbatul, gîndindu-se înduioșată la trupul mare și stîngaci al acestuia, bărbatul atît de tînăr, probabil netrecut de prima femeie a sa, cînd încă brațele și pulpele femeii se văd fosforescente și ciudate pe pămîntul murdar cu iarbă rară și umedă, facîndu-l pe el, băiețandrul încă, să se simtă neînsemnat și timid, cînd pentru el apare de sub țesătura ieftină a cuvîntului, cu plutirea grea a sfîrcurilor calde, două răni enfenii, moi la atingere, gemetele mici ale femeii și sărutările ei repezi, aproape furioase. Cînd părul ei a devenit deja umed și murdar la atingere cu pămîntul... Țigara pe care o poți fuma pe furiș în timp ce femeia stă încă întinsă, respirînd și oftînd încet, și cu coada ochiului urmărești cum își aranjează fusta și părul întunecat și simți cum o urăști pentru cum o disprețuiești vag...

...Sfîrșitul de seară, începutul de noapte ce nu anunță altceva decît o deplasare oarecum firească a insului în drum spre locuința sa, deplasare lipsită deocamdată de amănunte senzaționale : numai pașii și gleznele umflate, ca furnicarea neplăcută din articulații, fiecare pas găsind un ecou surd și dureros în umeri, zdurile poroase pe care le atinge din neatenție cu același cot drept, asta îl agasează peste măsură ; încearcă să-și aprindă o țigară, degetele-i tremură foarte intens și chibritul se stinge.

Clopotele bat ora întîrziată, dar sunetul lor este atît de îndepărtat încît bărbatul se oprește încordîndu-și auzul, în continuare percuțiile rămîn vagi și tulburătoare, bărbatul presupune că asta-i din cauza oboselii, a foamei, a nopții, chiar pare a mormăi cu voce scăzută, **clopote bat și nu cred, ele nu există de fapt...**

Sînt foarte ostenit, presupune bărbatul, cu toate astea aș bea ceva. Bineînțeles, cevа fierbinte.

Vede o lumină, nesperată și vie, ce aruncă văpăi lungi și portocalii în ceața abia lăsată, lumină ce deschide o perspectivă tulburătoare acestei străzi atît de copleșită de singurătate și igrasie, dintr-o dată fața, apoi bustul bărnatului se detașează în lumina crudă și ireală, vedem că are o față trasă, cu pielea bine întinsă, oboseală și consternare la un loc, umerii lui sînt ridicați cu stîngăcie într-un echilibru derizoriu, iar șalul i-a alunecat peste reverele largi ale unui palton încă suficient de bine născut, bărbatul poartă mănuși din piele, și, fără să ezite, intră în localul necunoscut lui, poate un bistrou, cu mîncăruri calde.

Cîteva mese cufundate definitiv în straturi de fum atît de dens încît evocă straturi de noroi adevărat, sau chiar ape tulburate și îngroșate de reziduuri inimaginabile, dar el, necunoscutul, nu se simte tocmai stingher, curînd, aproape că se simte de cînd lumea acolo, părtaș la rumoarea confuză și mirosul de transpirație umană, de fum rece și cald, pereții mînjiți cu cenușă, și portretul unui actor de cinema zîmbind absent, devitalizat, clienților...

Să nu spui că nu ești tu, exclamă femeia venind înspre masa lui, și o clină el gîndește urît despre ea, o aia, o oafă sărmană, dar ea pare cu totul altceva, după îmbrăcăminte, pieptănătură, și felul în care-l privește...

Ea, necunoscuta, se așează la masa lui, dar, deocamdată, el nu este în stare să-și adune gîndurile, să și le adune dacă le are, dacă au existat vreodată, și o întreabă politicos, dar și plictisit, adică neinteresant :

cine sînteți dumneavoastră, doamnă.

Și nimic mai mult nu gîndește.

crezi cumva că te-aș aborda ? rîde femeia tulburată, aplecînd capul pe spate astfel că omușorul iese, viguros și bărbătesc, în relief, crezi că te-aș vedea dacă n-ai fi tu ?

El începe să se scormonească prin buzunare gata să achite cafeaua și brioșurile, gata să plece, să fugă dezgustat de el însuși, de gustul rău al propriei sale limbi, de degetele-i lungulețe cu unghiile livide și necurățate, dar cine sînt eu, întreabă amuzat, cine aș putea fi ?

Și femeia îi spune numele, al său, Tudor Septembre, nu așa, Septembriu, o corectează el uimit, dar cum de mă cunoști ?

În acest moment ușa se dă în lături și își fac intrarea o haidă de tineri înalți și frumoși, în scurte de blană, fumînd țigarete subțiri, mai au și pantofi de lac.

Ce dracu ai cu ea ? îl întreabă unul, și ceilalți își fac de treabă evitîndu-i privirile, apoi același o lovește peste față și femeia se clatină, cade, și o frică animalică pune stăpînire pe Tudor Septembriu...

Or să mă cotonogească, își spune, pot să mă și omoare...

Cine ești tu, bă, nemuricule ?! îl scutură pușiul de guler, și ce-ai cu una ca ea ?

Lasă laba jos ! se aude Tudor vorbind și pușiul, mult mai înalt decît el, rămîne cu gura căscată, i se văd doi dinți de aur, lasă ghiara îndoparte, gioarsă, și încet cu arătătorul îl îndepărtează, cine te crezi ?, îl mai întrebă, mutul, pușiul e neutralizat de uimire, și în aceeași secundă Tudor îi repede paharul în fața pălidă de uimire și furie a lunganului...

Să vezi sticla adîncindu-se în piele, gura paharului se îngroapă în epiderma din care sîngele a fugit, și nările necunoscutului turtite apar hilare, grotești, colțul lumbu, roșu intens, frumos și curat ca o rană, apoi gîtul subțire cu pielea ca de fildeș îndoit spre spate, și gulerul țeapăn și imaculat al cămășii se umple cu șiroaie de sînge...

...Să vezi toate astea, și ele să vină spre tine, credibile și în afara ordinei aranjament al unora ce te așteaptă lipiți de ziduri și garduri ca sobolanii, cei ce te fac intrat dintr-o dată în

Alexandru Deal

neîncrezători și fatalitate, și îți privești mușchii stropiți de sînge și sînge, pentru că ce altceva ar putea fi dovada asta întreagă și fierbinte ce arde țesătura ?, și încet de spaimă și dezgust o sfîrșești pe ușă afară, și numeri nu știe nu, nimeni nu te oprește...

...Clopotele bat departe, adînc și profund, sunetul este tare, ca la plăcuț de cartofi, fierb, clopotele, strigătele, și aburii cînd afară de unul singur și se numeri aburi și porți, sînt care te-ai opri spectral adăpost, nu poți, și te mînă pe te trage sub o asemenea poartă, a uitării, uitat, înecînd de bucuria adăpostului...

Noaptea este de-a binelea înghețată, trupul și rece și lipsit de viață, nu poate prea bine să pară a sfîrși de sînt, metaforele în alte, fără sunet, fără impulsuri nervoase, evoluînd vinețiu și nervoasă omină, noaptea este înfige fiorilor, ea, noaptea, se lipește de pleoape, umedă și pestriță, reale ca o piele cu celulele dilatate, rigide, casele și orașul se cufundă în liniște profundă...

Se face dragoste între studenții săraci în camere neprimitoare unde doar cuiniul pare umanoid și fierbinte, aer de pulpfric. Kaminul — proprietar de cantine pentru sportivi și cameraderi, și tramvaiele tîrîie agonic pe străzile orașului, stafida cu brațul rotund de spălătoreasă, din parcul municipal, apa înghețată alunecînd în spatele cuiniului, pînînc unse de la abator aduse cu platforma primăriei, țipetul unei păsări ca un jungher.

ORAȘUL,

se varsă cuiniuri în gurile nefiresc, se taie mușchi fragili, dinți sfîrîie, cîrnați, cîrnați pline ale sărbătorilor familiale...

...Orașul de care el este îndrăgostit, mărturisește atît de bine romanele și cîntecele în care schimbă sărutări tăcute pentru cîteva secunde, bătrînii își desenează capetele glorioși și umeri trecuți pentru că bradul înfășurat cu cel ce trec prin fața lui sînt foarte aproape de acest, da, chiar așa se spune, dorința culoare a decedat, bătrînii orașului culoare decedează rînd pe rînd și numeri nu se mișcă...

Bătrînii frecventează foarte des bisericile, pentru a pregăti în felul lor ceea ce poate deveni instinct înrădăcinat și rațional, cu dumnezeu, călătoria nu mai lungă, pentru a ajunge la o înțelegere, la un compromis divin...

El au deja urma din rigiditatea morții, felul în care pășesc, în care ridică brațul cu pălăria a salut, mersul subțiat și pustiu lipsit de căldură a devenit aspru, pergamentoasă, articulațiile din ce în ce mai puțin flexibile..., bătrînii despre acea pălăriagerie transparentă și fragilă sac... înfășurați, da, spune înfășurați, în spatele grumaz cînd te gîndești că ființ pe lîngă calorifere, în fîș fel normal, se sugerează, cuiniul în timp ce-l servește pe Tudor cu bîrfe pentru acest, în fine nimic chiar așa...

Tudor știe, și în timp ce trage ușa în urma sa, cu doi întîmpinînd în rîs și el presupune că unul din ei, poate înfășurat, a făcut o glumă proastă.

...Trec tramvaie urlînd înghețate, și prin ferestrele murdare și aburite, se văd, înșiră, bucăți culoarea de sînge, dar așa cum văd bătrînii trupeșe acelor femeie transformate, pe niște mocnii, cenușoase și fără fast, și vagoanele roșiatice în galben albăstrui bezi pe sine strălucind orașul, înțelesul acelor mocnii înțepenite, știrba grasă și absurdă a farmecelor, și noaptea cuprinzînd acele întîmplări...

...O mînă ce te trage sub o asemenea poartă, și urmeri unul, înțelesul de bucuria adăpostului : străbați ca prin vis un coridor lung și îți amintești de trenurile cu grămezile aproape spate, bătrînii vagoanele sînt umplute cu oameni, și suferința mumifiat răbdarea, așa cum ai văzut la cinematograf odată, într-o sală pe care n-o mai știi, doar insă puterea de disfectant, și scîrțîitul scaunelor și pași discreți ai ploșnițelor...

...O mînă care te mîndrie sigură și te observi acest amănunt importantă neglijat, ai o stare de trupul confuză, trupul și frigul ce-l-a înlănțuit cîțiva ani de zile pentru ca să-l poată cîștiga pulberea, și pentru ca să-l poată cîștiga pentru tocît fiecare în acele poduri, stăpînul pretenție la ce se aprinde cîteva secunde în acest gest din bizuința de tandrețe, și înțelegerile, aglomerate, trimite O amintire de copil, vreo bătrînă, și poate în cuiniul, acea fiorăitul comică și inutilă între-un fel... dar tu nu te gîndești în momentul acesta decît la copilul cenușiului pe care-l străbați mocnit, privești fără emoțiune pentru bucăți cu care te-ai familiarizat deja, și-ți aranjezi fularul cenușiu cuprins de palma mîinii și stîngă, a simți, conducîndu-te, doar cuiniul amenință să se termine, și este drept, așa că mîinii stîngă de-a lungul lui, nu o să mai aibă a posibilitate de-a schimba drumul...

...Prin urmare mîna ce te conduce în acele întunecate devreme ce gîndești cu siguranță drumul, prezența ei este fără justificare, ba mai mult, te simți stingherit, în acest moment aproape înțelegînd...

Ca și cum mîna străină, cu prezența ei discretă dar fermă asupra umărului tău, te-ar împinge spre un loc ai cuiniului...

Dacă ar fi să te întorci, să faci cale întoarsă, lucru ce ți se pare peste putință, dacă ar fi să ieși în plină stradă, să fii lovit cu cruzime de lumina felinarului atît de puternic, iar dacă este zi, să fii izbit de razele călduțe ale soarelui, soarele ți s-ar părea străin, îndepărtat, iar banda aia de tineri lungi și bine îmbrăcați te-ar călca în picioare...

Deocamdată această ușă dublă și aibă se deschide alunecînd plăcut și ca prin vis pe țipnile bine unse, neemițînd nici un sunet, în momentul imediat, ai pășit deja și te trezești așezat pe o canapea joasă cu pulpanele paltonului prinse neatent dedesubt, te cînțești și le degajezi, apoi o voce te sfătuiește cum te întreabă dacă n-ar fi bine, mai bine să-ți scoți de-a binelea paltonul și să te întinzi...

Se vede de la o poștă că ești cam dărîmat, spune vocea, ușor afectată, dar caldă și descoperi în timbrul ei vibrînd puțină solicitudine, dar încă nu-i momentul să te întrebi unde te afli, îți fac o cafea, dar să fie tare, te rog tu să asumându-și propria voce, scăzută fermă și sfîșiată, te miri în asemenea măsură încît schițezi o grimasă caraghioasă și clatini neînțeles din cap ; în acest timp rotești privirile în jur.

—În acest timp îți rotești privirile în jur.

•

Clopotele bat vag și îndepărtate, sunetul lor tulbură aerul de noiembrie așternut asupra orașului în straturi grele și înghețate, cătînd frunzele moarte în această noapte cu aerul care din cînd în cînd bărbatul simte un miros slab și plăcut de cartofi fierți, strigătele au încetat dar ei încă aleargă de unul singur și o mînă îl apucă cu putere, o urmează alți și necunoscuți, întîmpinați de bucuria adăpostului.

Străbate un coridor neobișnuit de lung cu pereții lucioși ; în rele din urmă se așează aburit pe o canapea joasă și necunoscuta, femeia din bistroul în care intrase, spune : se vede de la o poștă că ești cam dărîmat. Îți fac o cafea.

Dar să fie tare, spune bărbatul și are o voce slabă și în timp ce femeia îmbrăcată peste rochia albastră un șnur ei se strîmbă dureros, prelung din cauza oboselii.

Privește, rămas singur, în jurul său, și după felul în care o face se poate înțelege cît este de absent.

...Ar fi timpul să mă ridic și să plec, își spune, dar curiozitatea îi stîrnește, lipsită de temei, deși sensul lor îi apare amenințător, ciripiturile vibrează secret, aude pași, laborioși dar nu dorește să părăsească colțișorul cald și somnul în care s-a îngropat puțin. Ușa se deschide, altă ființă, și în timpul pășește cu blîndă eleganță, cu gleznе fragile și aproape transparente, și tălpile îi se turtesc ușor pe podele, în timp ce înaintează prudent spre el. Cine ești tu, întrebă blîndețe, cum ai intrat aici ?

El își dă seama că face o greșeală, dar nu știe care anume, n-are să poată explica nimănui nimic, niciodată, își spune.

N-are să poată explica nimănui, nimic, îi spune, cred că asta nu le supără.

Spre ea cu fața în sus, se revoltă blîndețe, ea îl ia pe sus, ea gată de ceață.

Dar mîndrul nimic îi face înțeleaptă o tentă inexplicabilă descurajată pentru bărbat, și se repede spre ușa dublă, întredeschisă, dar femeia îl atinge ațît cît să-l întoarcă peste umăr, dorința de putere se vede, dacă bărbatul ar încerca să se ia de ea, se opintește de dorința neștiută, și este tînără.

Ești Tudor Septembriu, spune femeia, se spui la una ca asta ?

Ți-ai pierdut din cap, probabil-ai dat din el în mai multe de viață, pentru că femeia se înșeală cu înțelegerea ce să facă.

Vrei trebuie să te pomeni, spune ea, dacă pui tot de îți aminte. Nu trebuie să te aștepți prost. Dacă și vorbi. Apoi o cafea fierbinte și tare și să facă minuni.

El dădînd din cap, se ridică greoi, atunci în un sens bolnav, deasupra ce îmbătrînit pare,

pășește încet spre bucătărie și aleea de ușă, e fără sunet nici de ea.

Străbate din nou coridorul, aici în atmosfera se bănuiau apoi lumini ale ușii, ignorînd ce frigul sau cel întîmplător.

Se privește în oglinda fără să recunoască o ființă. Fără să sufere mărturisește, străbate coridorul cu pași mici de om bolnav, declară femeia din bistrou, poliției Benedict și Haraambie, se vedea că-l a permis domnilor, dar nu aveau nici o putere să-l rețină. Îl cheamă Tudor Septembriu, este soția lui. S-a întors dintr-un lagăr. Asta e tot.

(Fragment din romanul „ANOTIMP STRĂIN")

Desene de ANA CONSTANTIN

Poeme
de Nichita Stănescu

Pe un pod de farmec

Pe un pod de farmec adesea am trecut
întins între o frunză și adierea ei
aproape balerin pe cîntecul tăcut
un fel de doi legînd pe unul cu un trei.

Adeseori eu am trecut pe podul drept
de neväzut în trista lui lumină
legînd nebunul timp de veacul înțelept
cu mireș de sulcină
și-adesea am rămas pe podul cel curbat
al sunetului lung de rază
pe care un luceafăr ne-nțrebat
răspunse-n samonul tău vorbire trează
Și-adeseori lung trupul meu mi-l pun
ca pe un pod din naștere spre moarte
pe care tandru mersul tău cel brun
îl calcă mai departe
spre mai departele alt pod
ce leagă sinele de sine
sudul de nord
în limgezime
Un curcubeu de poduri simt
că sunt.

Desen de ANTON DRAGOȘ

Memorare

Puterea de a alege, chiar cu nedreptate
o dată numai celor fericiți
Vai mie, am schimbat tot timpul vieții mele
ce e sublim — în puritate
și puritatea am schimbat-o
pe ce mi-a apărut frumos și singur

Îmi înverzește deasupra o stîncă
nemișcătoare în stelele ei

Stau în genunchi și suflu pînă la urlet
în aripile unei păsări
din ce în ce mai străvezii
care refuză să zboare

Mă aplec greoi peste ea
și o plîng cu gîndul
că ar putea să-i fie pene, — sarea

„Sau, cine i-a pus piatra din capul unghiului?"

Ce aș putea să iau cu urechea
de pe spinarea mării
altceva decît sunetul
de lumină amestecată cu pești
și cu starea
călcîie și gemută a secundelor rupte

Nu poți să furi vieții decît viața
și cu putință nu este
vergmătatea puțină din privirile mele
să mai rămîie la gîndul
vederii tale

Mi-ai lăsat să exist între două schimbări
și atîta de strivit
între piatra nașterii și piatra
pe care niciodată n-am s-o pot pune
în capul unghiului

Nesomn

Nu pot sta neaptea în tristețea mea
din pricina că mi-aduc aminte de tristețea lui
Nimic n-am eu el și cred
că mici nu sîntem de același fel al vederii
și mici nu cred că sîntem
de pe aceeași parte a cerului

Și totuși nu pot să stau în tristețea mea
din pricina tristeții lui
și mici să dorm nu pot
și nu de rușinar, de vis,
de astfel de spaime neutre...

Nu pot să dorm din tristețea
de a nu mă vedea neapărat
și fără de mine
cînd stă neaptea în tristețea lui
și mai ales cînd nu poate să stea
în tristețea lui
neaptea, din pricina mea

Neobișnuitul firesc

Presimt cum încep să-mi pierd singurătatea
Auzul îmi adoarme într-o inimă de miel
și-aproape că dulcele corn de melc
nici nu mai fuge în sine
cînd degetul tău de lumină barbară
lenes își pune soarele pe el

Am început să adorm în trei paturi,
și, cu cinci capete
să visez trecutul altora

Sclea cerbului îmi locuiește beregata
și șapte oaie albe
le clocesc cu pleoapa

Presimt cum încep să-mi pierd singurătatea
cum unu se înoțește de vînt,
cum punctul își rămîne sieși
larg.

Dezamăgire

Credeam că unul și doiul sunt de la tine
în liniștea lor
Credeam că numele pe care mi l-ai dat și cuvintele
pe care le am înfricoșător,
aidoma spaimei
și a fulgerului, celui din nor,
le am de la tine, numai de la tine.

Credeam că mi-e gîndul pus cu mîna ta
amintirile, credeam, că tu le-ai cusut de mîna
cu un ac singeros și ruginit
de rușine

Credeam că unul și doiul sunt de la tine
Credeam cuvintele că sunt din mila ta
O, tu, cel care ești de-a pururea altundeva
O, tu, care mă faci să nu mai fiu
cînd nu mai e așa
cînd toate acestea nu mai sunt așa
și niciodată nu au fost așa

Piatra și moartea

Mă spăl pe față cu sufletul unei pietre
pe mîini mă spăl cu nisip
Îmi lipesc de inimă viața trăită
și singuratecă a bolovanului

N-au amintiri pietrele omorîte
de poteoavele înverzitoare
N-au morminte strămoșii pietrelor
moarte sub raza de soare

Aducere aminte nu există
pentru viața curată și fără de martori
a pietrei

Nu am fel
decît acela pe care mi-l spăl
cu sufletul pietrelor moarte,
cu sufletul lor rătăcind
cu sufletul lor care-și caută
un mormînt
în chipul meu sărat

Încercarea lui Iov

— Ah, strigă plîngînd, ah
sfătuiește-l pe nefericitul de mine !
Iată :
Din sărăcie
neluîndu-mi cu mine femeia
la locul promis
ea
în de sine
a venit acolo un altul !
ce să fac : urlă sîngerînd ; — ce ?

— Dacă o iubești, fă totul !
Ninge-o pînă îngheață de alb ; —
sărută-i tălpile pînă se înzăpezește
drumul pe care-a venit !
Dă-te ei de mîncare dacă i-e foame !
Dacă o iubești ; —
spune-i curvă cum și este !

— Tu ! — strigă el la mine, tu ! —
ce înțelegere poți să ai tu ?

— N-am nici o înțelegere, — pentru că exist.
Pentru ceea ce există, nu am
decît existență.
O foarte singură viață
pentru toate viețile.

Fiziologia unui sentiment

Îmi pun cuvîntul pe gîndire
și ea se rupe strigînd și urlînd
O de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Îmi pun mîna pe pămînt și el se crapă
și fug șobolii din galerii gemînd
O, de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Îmi pun sufletul în trup
și el mi se lungește la vale
suferind ca rîul de munte
cu pești smîntîți în el
O, de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Mă așed în genunchi în fața ta
și ți se fărîmă fața
de fărîmele genunchilor mei
O, de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Pun mîna pe șarpe
și el se face țărînă
Pun mîna pe șeaua calului
și el se face pulbere

Îți spun o singură vorbă
și tu curgi de sub ea
aidoma șinelui de sub cuțit.
O, de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Strig, și păsările cad sub strigăt
Fling și scara se cristalizează
Încerc să stau ;
secunda se rupe neagră.
O, de-aș avea o cît de cîtă greutate
aș putea să zbor

Venirea inimii la loc

Mi-ar trebui să am un piept de taur ca să-l tai :
leagăn sîngeros și pernă să fie
inimii mult mărite care-mi bătuse pînă acum
plecată din mine, — hrănind cu sîngele ei
armată de fantome

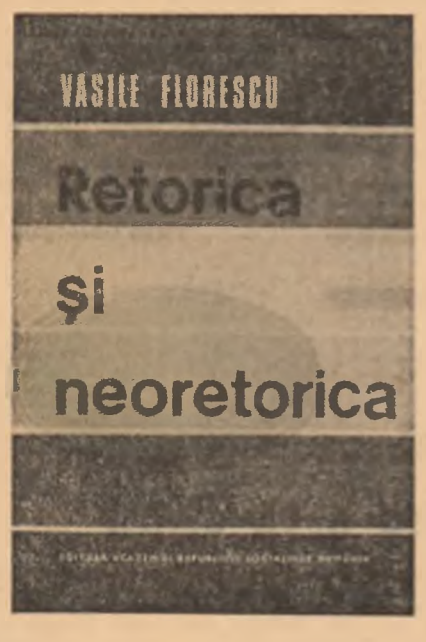
De bună seamă că nu te iubesc : —
desigur că nu poate să fie dragoste : —
că nu poate să fie vreo dragoste, să-ncoronneze
o atare durere

Dar cu atîta sinceritate nu-mi placi : —
și chinul atîta de adevărat îmi este
încît
mă rog la zei să am patru picioare
ca să îngenunchi în patru genunchi
rugindu-te :
— nu pleca tu de la mine
care te-am hrănit cu sîngele meu
fantomă, nu pleca, fantomă : —
nu te-am văzut niciodată, dar nu pleca

Dramatica viaţă a Retoricii

Nefiind o celebritate, Vasile Florescu nu-şi are înscris numele într-un dicţionar al literelor române de azi. Nu ştiu, deci, nici ce vîrstă are, nici ce titluri (e prof. dr. doc.? academician?) Ştiu numai ce rezultă din lectura cărţilor sale. Ultima apărută : **Retorica şi neoretorica (geneză, evoluţie, perspective)*** urmează unei mai vechi cercetări şi unui prestigiu cîştigat dacă nu la noi, cel puţin în lumea specialiştilor din alte ţări. În revista **Philosophy and Rhetoric**, care apare din 1968, editată de The Pennsylvania State University Press, a fost publicat şi prezentat încă din 1970, cînd a fost cooptat şi în colegiul redacţional (al treilea reprezentant european pentru secţia de filosofie). Un număr consacrat retoricii, din revista milaneză **Il Verri**, în 1971, i-a tradus, de asemenea, fragmentar, lucrarea din 1969, înaintea ediţării ei integrale, la **Il Mulino** din Bologna, tot în 1971 (**La retorica nel suo sviluppo storico**, cu prezentare de Renato Barilli). Primirea de care s-a bucurat în Italia, ca şi în S.U.A. şi Franţa, indică un succes de stimă indiscutabil. H. W. Johnstone Jr., fondatorul şi directorul revistei **Philosophy and Rhetoric**, el însuşi autor al unor lucrări de filosofie şi retorică, considera că incursiunea lui V. Florescu în istoria domeniului este prima privire sistematică şi cea mai bună. Italianul Barilli a iniţiat traducerea şi editarea acestei incursiuni cu conştiinţa că ea acoperă o incredibilă lacună în cercetările occidentale. Diverşi recenzenţi au apreciat metoda folosită, rigoarea critică, refuzul de a accepta clişeele modei, precum şi stilul său („aproape un roman — scria cineva — un roman extraordinar şi scurt, care narează existenţa unui personaj singular, Retorica").

Bineînţeles, cînd nu-l cunoaştem pe Vasile Florescu, care e al nostru şi scrie întîi pentru



noi, în româneşte, e puţin probabil să-i cunoaştem pe admiratorii săi americani sau italieni, dacă nu urmărim cu preponderanţă publicaţiile unei specialităţi care nu e a multora.

Despre geneza şi evoluţia retoricii, n-am citit, pînă acum, decît o singură lucrare comparabilă cu aceea a lui Florescu, deşi bibliografia tradiţională şi recentă e bogată : ignorată, de către Florescu, **L'ancienne rhétorique, aide-memoire**, publicată de Roland Barthes în **Communications** nr. 16 din 1970 (dar care se opreşte în sec. XIX). Lucrarea lui Barthes e transcrierea unui seminar din 1964—1965. Cei doi autori îşi ignoră reciproc cercetările şi diferă în abordare, dar au scris ce-au scris evident din aceeaşi nevoie : Florescu n-ar fi refuzat să subscrie la declaraţia repudiatului Barthes că n-ar fi fost necesară o asemenea scriere „dacă ar fi existat o carte, un manual, un memento, care să prezinte o panoramă cronologică şi sistematică" a domeniului. Vom vedea de ce Florescu combate orientarea lui Barthes şi de ce Barthes nu combate, nici virtual, orientarea lui Florescu.

În ce priveşte geneza retoricii, contribuţia fundamental nouă a ambilor istorici a asigurată prin însuşirea explicaţiei marxiste. Amîndoi aşază începuturile retoricii şi constituirea ei ca disciplină riguroasă sub semnul determinant al apariţiei şi victoriei democraţiei în arena politică. Amîndoi fixează oarecum şi „începutul absolut" în evenimentele petrecute în Sicilia spre sfîrşitul sec. V înaintea erei noastre : primul paragraf al lui Barthes, intitulat **Retorică şi proprietate**, extrapolează concluzii genetice din analiza faptelor pe care le aminteşte şi Florescu : valul proceselor privind revendicarea proprietăţilor particulare pe care şi le însuşiseră în mod samavolnic foştii şefi ai polis-urilor siciliene. Deşi Florescu neagă validitatea ipotezei despre geniul grec „inventator" al retoricii, istoria sa, ca şi a lui Barthes, se întoarce la originile elene după ce respinge justificat ideea unei asa-zise retorici homerice şi demonstrează, pe de altă parte, că nu poate fi vorba de o retorică propriu-zisă în antichitatea chineză, sanscrită, persană sau arabă : retorica n-a izbutit să se constituie ca disciplină viguroasă decît în societăţile în care a triumfat **demosul** — concept nu întîmplător denumit cu etimonul său grecesc.

Dincolo de momentul genezei, cei doi istorici se despart. Pe Barthes îl interesează retorica definită drept **meta-limbaj** iar călătoria lui în timp nu e decît o trecere spre reţeaua sistematică a artei retorice ca „program" „destinat să producă discurs". În ciuda aparenţelor, pe Barthes istoria îl interesează numai pentru a ajunge la acea **rhetorica perennis** de care vorbeşte Florescu ; iar pe Florescu îl pasionează însăşi mişcarea dramatică, analogă unei biografii umane, pe care o trăieşte această retorică veşnică, de-a lungul veacurilor. Cum „meta-limbaj" nu înseamnă decît un limbaj care studiază anumite proprietăţi ale limbajului, vom observa de la început ruptura totuşi nu foarte importantă între cei doi : retorica e pentru amîndoi un program de organizare a discursului ; pentru unul, însă, acest program, studiat în lumina unei **teorii a comunicării**, e fundamentat pe modelul lingvistic ; pentru celălalt acelaşi program, în lumina aceleiaşi teorii, e fundamentat pe un model logico-filosofic. Numai pentru cine desface absolut statutul unui model de al celuilalt, ruptura poate fi totală. Nu e cazul nici pentru Florescu, nici pentru Barthes. Acesta din urmă, dacă trecem peste umorul lui de **tumist**, nu lasă de altfel să-i scape nici una dintre practicile retoricii tradiţionale ; Florescu le urmăreşte mai ales în constituirea lor, raportată la constituirea unei discipline ştiinţifice.

Ca pe un roman, inteligent şi erudit, urmărim la Florescu mai întîi o bătălie a unor personaje-matrice care sînt **metodele**. Metodei **mitice** i s-a substituit mai întîi metoda **demonstraţiei** (silogistico-matematică), aliată sau nu cu metoda **probelor materiale**. Funcţionarea unei retorici, la Barthes, pune în paranteză problema **adevărului**. La Florescu această paranteză este desfăcută, în favoarea dialecticii. Metodele anti-mitice amintite au promovat iluzia că adevărul poate fi stabilit în orice domeniu, definitiv şi mai presus de orice îndoială. Era firesc, cum spune Florescu, ca gînditori mai subtili să-şi dea seama de relativitatea adevărului în domeniul opiniilor şi al credinţelor, al judecăţilor axiologice. În ce priveşte binele, frumosul şi dreptatea, nu poate exista nici o demonstraţie inatacabilă, nici o probă irefutabilă, nici o autoritate unanim recunoscută, nici un criteriu acceptat de toată lumea în timp şi spaţiu. Retorica apărută pe o anumită treaptă social-istorică, în urma unor evenimente concrete, răspundea în acelaşi timp dialecticii necesare a metodelor. Ea se constituie în disciplină riguroasă tocmai pentru a asigura jurisdicţia raţiunii şi dincolo de hotarele în care stăpîneşte suficient demonstraţia silogistic-matematică sau probarea materială. Ea îi apare astfel lui Florescu ca o teorie a **argumentaţiei** în opoziţie cu **demonstraţia**. În acelaşi sens, retorica apare integrată în „ştiinţele" epocii ca o proto-teorie a comunicării, interesată de mecanismul acesteia, nu de adevărul demonstrat. Argumentaţiei îi este proprie în primul rînd **persuasiunea**, iar destinatarul ţintit de ea este totodeauna unul real în postura de auditor ireductibil (marcat de prejudecăţi şi de interese, capricios, limitat, rezistent la evidenţe, sensibil la argumente eterogene şi variabile, etc). Nu **corectitudinea** raţionamentului, ca în demonstraţie, e urmărită în argumentaţie, ci **eficienţa** lui : autorul trebuie făcut să adere de bună voie la teza propusă şi să acţioneze în conformitate cu ea. Evident, cine reabilitează retorica, reabilitează sofistica, împotriva celor ce nu-i cunosc temeiurile. Evident, de asemenea, că, ajuns aici, Florescu implică accepţia retoricii ca meta-limbaj şi ca disciplină congenital legată de lingvistică pentru că, încă înainte de apariţia acesteia, ea avea să studieze structura discursului. Care lărgirea sferei retorice pînă la dimensiunile unei **scientia scientiarum** nu o făcea echivalenta semioticii contemporane, pentru care sistemul limbii nu poate să fie unicul model, cum crede Barthes, dar este în orice caz un model fundamental ? Vasile Florescu întreprinde în istoria sa argumentativă o splendidă apologie a domeniului opinabilului : dacă opiniile s-ar putea manifesta în însăşi natura lor, fără ajutorul limbii, niciodată n-ar fi apărut aforismul, pe drept cuvînt relevat de istorie : **eretic este cel ce are o opinie** care înseamnă, practic, „cel ce-şi spune opinia", construindu-şi o argumentaţie elocventă prin discurs (trecerea de la calitatea acesteia la scriere nu schimbă datele problemei ci le reliefează : în scris argumentele sînt intermediate exclusiv prin virtuţile limbii, fără sprijinul intonaţiei, al gesturilor, etc). Procesul de „literaturizare" a retoricii, ca atare perfect descris de Florescu, s-ar putea să nu fie o „sfîşiere" a întregului ei de către o parte cu dimpotrivă, o înţelegere, metonimică a acestuia. Poate că tocmai prin literaturizare s-au afirmat virtualităţile unei discipline încă neepuizate şi care vizau modul propriu prin care limba slujeşte nu demonstraţiei ci argumentaţiei, opunînd pe una celeilalte. Confuziile conceptului latin de **argumentum** nu indică oare convenţia unui comportament lingvistic care nu trimite la un adevăr de dincolo de el, ci îşi afirmă propria validitate ? Retorica decadentă va fi aceea a descărnării structurii unui discurs argumentativ de asarisele ornamente pe care le-a generat el şi care s-au constituit în tezaur la îndemîna oricărui alt discurs. Cealaltă retorică, pierită, — ignorată, subapreciată sau combătută, — se va putea manifesta variat în epoca noastră, fie ca disciplină logico-filosofică în opoziţie cu logica formală, fie ca disciplină a discursului sui-generis care e discursul poetic, adică, într-un caz sau altul, ca discipline specifice pentru domenii ale valorilor.

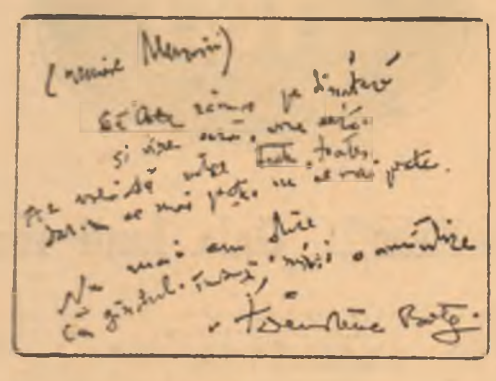
Cartea lui Vasile Florescu e marcată de un patos exemplar. Aderăm seduşi la pledoaria sa pentru retorica născută, constituită şi resuscitată în strînsă legătură cu orientarea gîndirii „spre om, societate, libertate, etică, limbă şi artă". E plăcut să citeşti asemenea gînduri de rezumare şi concludere : „Iraţionalismul şi dogmatismul de toate nuanţele ca şi tendinţa de a minimaliza ideea de adeziune liberă pe cale persuasivă la un corpus de doctrină şi la un program social întîmpină rezistenţă retoricii care oferă o bază teoretică pentru restabilirea demnităţii umane, pentru sporirea încrederii în raţiune şi pentru adîncirea relaţiilor interdisciplinare".

Autorul pe care-l discutăm constată just că la revalorificarea retoricii în critica şi teoria literaturii s-a ajuns pe două căi : una (americană) care leagă orientarea nouă mai mult de filosofie decît de lingvistică ; alta (europeană) care a pornit de la lingvistică. Vasile Florescu, respinge aproape total neoretorica „de origine lingvistică" şi autori care după părerea noastră sînt mai aproape de el decît orice alţi „retoricieni literari". Nu e vorba atît de un Barthes, cît despre un Genette, un Todorov şi alţii, a căror deschidere interdisciplinară şi internaţională le asigură, credem, ca şi lui Florescu, perspectivă dialectică şi progresistă. Un dialog constructiv şi cu această direcţie care valorifică de la o vreme şi moştenirea neoretoricii pe care Florescu însuşi o apreciază mult (pe urmele lui Richards şi a lui Burke), ar fi fost, credem, util.

Savin Bratu

*) Editura Academiei R.S.R., 1973

autografe



„Că gîndul însuşi mi-i o amintire..."

Împreună cu Al. Mitru am fost unul dintre scriitorii care l-am vizitat pe Demostene Botez pînă în ultimele clipe dinaintea internării din urmă la Spitalul Elias. Îmi plăcea vorba domoală, privirea uşor întristată, uşor ironică, a scriitorului. În unele după amieze stăm de vorbă în grădină, alteori sus, în micuţul birou pe care şi-l rînduise ca o oază de linişte. Îi aminteam zilele pline de febre de la ziarul „Naţiunea" lui G. Călinescu, cînd, întîlnindu-se în acelaşi birou cu Ion Marin Sadoveanu, Octav Şuluţiu şi alte condeie de frunte mînă adunate aci de marele autor al „Enigmei Otiliei", se arînta în discuţii ample, pasionante, cu privire la peisajul literar atît de alambicat, de după război.

Demostene Botez îşi mărturisea în ultimele săptămîni regretul că nu mai poate scrie pentru publicaţiile care-l solicitau. Fusese obişnuit să nu lase o zi fără a-şi consacra scrisului cotidian o oră-două — uneori lucrînd pe colţul mesei între două feluri de mîncare, chiar şi în timpul prînzului ori cinei.

La una dintre ultimele vizite, venind vorba despre autografe, la solicitarea mea, gazda a căutat prin bibliotecă şi mi-a adus cîteva volume la care se pare că ţinea mai mult.

Pe volumul Primăvara apele vin mari *de T. Teodorescu-Branişte am citit următoarele: „Lui Demostene Botez, care a sprijinit apariţia acestei cărţi, cu nădejdea că citind-o nu va avea... mustrări de conştiinţă şi cu toată vechea şi buna mea prietenie. T. T. Branişte, 10 ianuarie 1961.*

Pe alt volum, Portrete şi amintiri *de Victor Eftimiu, autorul a scris: „Eminentului confrate şi coleg de academie, Demostene Botez şi iubitei sale tovarăşe de viaţă, închin aceste pagini de demult, în semn de trainică afecţiune. Victor Eftimiu, iulie 1965.*

În sfîrşit pe cunoscuta lucrare Note şi impresii *de G. Ibrăileanu, apărută în Editura Viaţa Românească, la Iaşi, în 1920, exigentul critic i-a dedicat un autograf scurt dar plin de afecţiune: „Lui Demostene Botez, cu multă dragoste", C. Ibrăileanu...*

— Era într-o seară de iarnă, şi-a amintit maestrul, închizînd o clipă pleoapele obosite. Abia intrasem în redacţia „Vieţii Româneşti", şi mi-a făcut semn să mă apropii de biroul lui. A tras sertarul, a luat volumul şi după ce a scris ce se vede aci, mi-a spus: „Iată, am pus-o deoparte pentru dumneata, să ştii... Eşti foarte tînăr, dar nădăjduiesc întru multe în ce te priveşte..."

I-am cerut, firească, lui Demostene Botez şi un autograf.

— Păi tu ai o groază de articole de-ale mele, mi-a replicat...

— Nu, aş vrea o poezie...

— Ştiu şi eu ce să-ţi dau? Poate o mizgălitură ce-mi va cădea sub condei în serile astea.

Peste două zile, mi-a trimis prin Al. Mitru următorul fragment desinat, mi se pare, încheierii ultimului volum de „Memorii":

„Că au rămas pe dinafară
Şi vine seară, vine seară,
Ar vrea să intre toate, toate,
Dar nu se mai poate, nu se mai poate.
Nu mai am ştire,
Că gîndul însuşi mi-i o amintire...

Se pare, de altfel, că acestea au şi fost ultimele versuri scrise de Demostene Botez.

Al. Raicu

Ritmul sadovenian

Conceptul de **ritm** pe care îl vom utiliza necesită unele precizări menite să dezvăluie ceea ce am vrea să subliniem ca modalitate sadoveniană de structură a textului poetic într-o proză poetică.

Metaforic, orice sistem al discursului este o ipostază a ceea ce este cunoscut drept principiu organizator al versului, fundamentul lui structural. E vorba de alternarea armonică a unor sunete accentuate şi neaccentuate. Chiar dincolo de discurs, se vorbeşte curent despre sistemul arhitectonic, ca succesiune ordonată de „plinuri" şi „goluri". E evident semnul ritmului în muzică, prin acelaşi fenomen de recurenţă şi alternare, în care nu e vorba propriu-zis de accentuare şi non-accentuare, de plin şi de gol, ci de reluarea unui ciclu de opoziţii. Opoziţii sonore în poezie şi muzică, opoziţii de relief şi culoare în artele plastice. Fundamentul structural al versului este fundamentul structural al oricărei organizări ritmice.

Care este situaţia în proza artistică, de obicei ? Wellek şi Warren o definesc drept „organizare a ritmurilor obişnuite ale vorbirii". Definiţie valabilă pentru acea parte a prozei care îşi impune, dincolo de funcţia referenţială a discursului, a imanenţă stilistică, prin lucrarea artistică a prozei, ca la Flaubert.

În alte cazuri, ca în acela al monologului interior, apare un ritm de natură lirică, de altfel greu schematizabil prin alternarea şi recurenţa opoziţiilor ; mai curînd este vorba de fluxul afectiv al memoriei şi asociaţiilor. Ritmul sadovenian se cere altfel definit decît orice ritm al prozei : reapropiat de un ritm poematic care implică valori ale unor figuri de sunet dar au, mai ales, perspectiva alternanţelor arhitectonice şi a ciclurilor naturale.

Vom găsi, în perspectiva arătată, un ritm al macro-structurilor şi unul al micro-structurilor poematice, independente şi interdependente totodată.

Macro-structura unei opere sadoveniene are, înainte de toate, deşi organizată într-o epică adesea romanescă, ritmicitatea ciclurilor naturale : ale vîrstelor, anotimpurilor şi drumului dinspre viaţă în spre moarte.

Macro-structura operei sadoveniene este marcată de secvenţe temporale succesive, cu încărcătură multiplu simbolică. Cea mai emblematică scriere, cum e **Creanga de Aur**, se deschide cu un timp al realului care are şi un **tempo** corespunzător al relatării realiste.

Nopţile de Sînziene se deschid la fel. **Ostrovul lupilor** sau **Morminte** par iniţial cărţi ale unor istorisiri senzaţionale, spuse la persoana I, de către un om al legii sau de un martor într-un proces. Modalitatea realistă marchează deschiderile celor mai iniţiatice opere ale lui Sadoveanu. Numai ulterior persoana I, venită din contemporaneitate şi cotidian, trece în planul non-accentuării, a golului, a fundalului pe care se reliefează autenticul timp de dincolo de istorie, cu **tempo**-ul său misterios. Aceeaşi este situaţia în care naratorul este tradiţionala şi anonima persoană a III-a venită ca martor din real şi cronologie pentru a ceda adevăratului univers imaginar. E cazul **Baltagului**, al romanelor istorice sau al unor aparente romane contemporane, ca **Venea o moară pe Siret**. Timpul II este aşadar, al intrării într-o altă lume, trecută sau eternă. Profesorul Stamatiu se retrage, apare în loc universul magului **de demult** şi **de totdeauna**. Viaţa de toate zilele, cu „filozofiile unui personaj ridicol şi în acelaşi timp important" devine o clapă de pe care degetul se ridică pentru a apăsa pe cealaltă, fundamentală, a lumii din **Paştele blajinilor**, ş.a.m.d. Alternanţa timpilor continuă variabil dar tonul final este totdeauna o dublă întoarcere în real ca şi în legea eternă a naturii. Ce-a fost scris să se întîmple, s-a întîmplat, firea îşi urmează drumul, destinele se împlinesc, trupurile se întorc în ţărînă spre a renaşte, viaţa îşi reia ritmul întrerupt de moarte şi se îndreaptă din nou spre încheierea necesară. Ritmul sadovenian la nivelul macro-structurii este al ritualurilor codate după natura veşnică, precum cel al Vitoriei Lipan care a reintrat în viaţa de toate zilele după ce şi-a încheiat ceremonialul prescris, la rîndul lui supus mitului necesar al Mioriţei. Capitolele de încheiere ale unei opere sadoveniene reaşează toate lucrurile la locul lor, încheind o etapă şi deschizînd următoarea. Povestea **Ochiului de urs** e o variantă printre altele : „Căci morţii noştri cîtă vreme îi dorim stau în noi şi-n preajma noastră ; iar cînd începem a-i uita, ne părăsesc, între ei şi noi se aşază nu numai moartea, ci şi viaţa". Iar viaţa se îndreaptă din nou pe voluta ritmului dat. Căci precum în încheirea **Fraţilor Jderi** capitolul ultim ne aminteşte : **„Genune pe genune o cheamă"**...

În acest ritm al macrostructurii, care e semnificant ca arhitectură, şi simbol ca viziune structurantă, ritmurile microstructurilor devin ritm poetic, pe nesimţite, ca funcţie magică intercalată într-o ceremonie pînă la un moment dat laică. Răsar imprevizibile versuri propriu-zise, precum cîntarea părintelui Nicodim în chip de oraţie pentru Măria-Sa, scornită din inimă, ca şi cîntarea de alt tip a uncheşului Haralambie în **Nada Florilor**. Poetul Sadoveanu, psaltist şi cîntăreţ al cîntărilor în ipostaza lui Solomon Cornea sau al altor nostalgici versificatori, îşi implică ritmul firesc în interiorul aşa-zisului ritm al prozei ca în **Încheierea c-un pahar de vin Făgăraşului** din **Morminte** : „Drumuri... E timpul drumurilor ! / În şesuri atîrnă perdeaua frunzelor / Pe tărcuri flutură veac de cremene / Pîriul şi cerul curg gemene".

Dar ritmul poetic e relaţionat în microconstrucţia sadoveniană cu tempo-ul ieşirii din timpul cronometrabil şi din sistemul relatărilor sau al conversaţiilor lumeşti. O analiză atentă descifrează ivirea principiului structural al versului în funcţie de necesara accentuare a situaţiilor în care comunicarea se întoarce asupra ei înseşi, inuzuală şi insolită.

Îmi îngădui, aici, două exemple de natură diferită dar cu funcţii poetice analoge.

Primul din **Divanul Persian**. Înaintea încheierii prescrise de ritmul macrostructurii, cînd urmează „sfîrşitul întîmplărilor", are loc dialogul dintre Sindipa şi ucenicul său spiritual, Ferid. Discursul lui Sindipa nu este o comunicare cotidiană şi comportamentul lingvistic trece pe nesimţite, de la obişnuitul raport dintre emiţător şi destinatar, la o centrare pe mesajul însuşi. Ritmul microstructurii opune succesiunii prozaice bruscă succesiune a versurilor.

— „Totuşi, Ferid, Dumnezeu a dat unora dintre fiii omului preţuită înţelepciune" — astfel începe discursul lui Sindipa, după legile oricărei conversaţii. Urmarea e încă „frazată", pentru ca imediat după ea să vină contrastantă, vorbirea rituală al cărei emiţător este „Înţelepciunea". Reproduc începutul acestei vorbiri care e doar amăgitor scrisă în proză : „Eu am fost cel dintîi / fulger între viaţă şi moarte / Eu am fost aşezată / din veşnicie înaintea / tuturor începuturilor. / Cea dintîi fărîmă / de pulbere a lumilor / încă nu se mişca / şi eu / cutreieram necuprinsul". (Evident, am transcris în „versuri" discursul în „proză".

Al doilea exemplu e mai complicat pentru că Sadoveanu introduce abrupt în microstructura prozaică imprevizibilul ritm poetic al unei comunicări ce se cere simultan receptată **vizual** şi **auditiv**. Este vorba de scrisoarea lui badea Orăşanu, din **Ochiu de urs**, răvaş alcătuit enigmatic pentru că autorul nu este decît un semi-alfabetizat. „Greu de descurcat a fost rîndul al cincilea «comentează» Sadoveanu, citindu-l extras din contextul său : „încarteluia licsan drumachi donuses crie", — ca şi alt pasaj : „în vreme cîndiamu rimu erea numeleiana".

Evident badea Toma Orăşanu împreuna fragmente de cuvinte şi despărţea arbitrar altele. Primul citat reordonat corect gramatical se citeşte simplu : „În cartea lui Alisandru Machidonu se scrie". Al doilea, de asemenea cu ceva mai multă străduinţă : „În vremea cînd i-a murit muierea, numele-i Ana". Dar Sadoveanu nu dă aceste traduceri ; utile şi posibile, ele nu acoperă valoarea autentică a rîndurilor scrise de Badea Toma care încifrează în slove mai mult decît doar comunicarea ca atare.

Se observă ritmul perfect pe care îl are fiecare pasaj în grafia lui originală : **„în cartelui licsan / drumachi donuses crie"** — şi : **„în vreme cîndiamu rimu / erea numeleiana"**.

Dadaism ritmic descifrabil prin desfacerea textului audiovizual în simplu text sonor ? Dar semnificaţia acestor versuri involuntare ale badei Toma ţine, cred, de o poetică înrudită cu aceea a lui Mallarmé şi pe care Sadoveanu o explică tocmai ca pe o dată structură ideogramatică proprie, cum impunea el „sistemului personal al lui Badea Orăşanu" care „nu socotea totdeauna necesar să **însoţească** un cuvînt rostit cu o grupă armonică de semne".

Este care încredinţarea că „nu atît raportul între sunet, literă şi înţelegere va face pe oameni să ştie despre ce-i vorba", ci o altă putere al cărei simbol e cartea în sine ?

Ioana Creţulescu

Divergenţele necesare

(Urmare din pag. 1)

critică radical distinctă şi anume determinismul social şi istoric al artei. Sub forma determinismului estetic, soluţia marxistă studiază fenomenul creaţiei artistice precizînd nu numai mecanismele elaborării lui (determinismul genetic), dar şi pe acelea ale condiţiei sale estetice (determinismul axiologic). Esenţial dialectică, ea urmăreşte creaţia în cadrul structurilor ei supraordonate şi determinante, pentru a o explica, şi de asemeni în interioritatea elementelor ei componente şi a relaţiilor dintre ele.

Numai că spre deosebire de viziunea categorică şi exclusivă a imanentismului, critica deterministă de orientare marxistă racordează structurile artistice la nişte structuri semnificative superioare, nu numai pentru a le explica genetic, dar şi pentru a aprofunda mecanismele secrete ale valorii estetice. Desigur, la prima vedere, valoarea unei opere de artă este o realitate funcţională a structurii, un mod de a exista semnificativ al acesteia din urmă, dar această înţelegere a condiţiei axiologice e totuşi limitată prin însuşi tehnicismul ei. Căci valoarea este mai cu seamă o realitate ideologică, un coeficient adică al socialităţii operei. Nu s-ar putea altfel explica variabilitatea istorică şi socială a valorilor, variabilitate pe care n-o infirmă integral nici capodoperele recunoscute unanim. Fără a da dreptate teoriei lovinesciene a „mutaţiei valorilor estetice", este evident faptul că variabilitatea relativă (istorică şi socială) reprezintă un adevăr indiscutabil.

Dependenţa sentimentului estetic de un anumit concept social al valorii, de un anumit ideal estetic al timpului constituie baza obiectivă a studiului sociologic marxist al fenomenului literar şi împrejurarea cea mai grăitoare şi mai concludentă care infirmă imanentismul fără orizonturi. Că nu se poate rămîne de exemplu exclusiv în sfera textului literar o recunosc şi mulţi dintre reprezentanţii prestigioşi ai criticii străine de azi, deşi la o atare concluzie unii dintre tinerii noştri cercetători, cantonaţi parcă iremediabil într-o perspectivă lingvistică, refuză încă să ajungă. „Ambiţia structuralismului, scria Gérard Genette, nu se mărgineşte doar la numărarea picioarelor sau la relevarea unor repetări de fenomene : el trebuie să atace fenomenele semantice care, după cum se ştie de la Mallarmé încoace, constituie esenţialul în limbajul poetic. În general, acest structuralism trebuie să abordeze probleme de semiologie literară". Dar dacă lucrurile stau aşa, atunci e clar că nu se poate face abstracţie de interpretant, adică de receptor, odată cu care imanentismul e spulberat prin intervenţia factorului social şi istoric care se dovedeşte astfel nu un element indiferent şi exterior, ci pur şi simplu constitutiv în raport cu statutul estetic al operei. Determinismul estetic marxist nu rămîne aşadar prizonierul sofismului genetic şi nici al erorii intenţionalităţii pe care le acuză critica americană, ci observatorul lucid al relaţiei obiective care defineşte valoarea artistică.

De pe asemenea poziţii care propun un extraordinar de vast program de lucru, critica noastră ar putea aspira la constituirea unei metodologii literare proprii, polemică şi concurentă în chip real cu ipotezele criticii actuale europene, dintre care pe unele şi le poate cu uşurinţă şi profit asocia, cum ar fi de pildă structuralismul genetic, împrejurat la noi în mod curios cu atît de puţine şi de firave ecouri. Încercări în această direcţie încep să se producă în critica şi estetica noastră şi sîntem convinşi că ele se vor înmulţi. Pentru reuşita acestui proces care de altfel ni se pare ireversibil, este necesar să triumfe mai întîi concepţia despre demnitatea teoretică a criticii prin depăşirea empirismului care se mai practică încă fie sub forma impresionismului gratuit şi steril, fie sub aceea mai pedantă a unui pozitivism ştiinţist fără perspectivă filozofică. Or, critica este, prin condiţia ei axiologică, o disciplină intelectuală ce descinde din estetica generală şi, în acest fel, din filozofie însăşi. Criticul autentic trebuie să aibă spirit filozofic. În afara unor opţiuni în planul cel mai cuprinzător al meditaţiei asupra condiţiei artei nu există critică. O demonstrează, cu diferenţe neglijabile, pilda celor mai mari critici români : Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Călinescu etc. E semnificativ că nici unul dintre ei nu s-a impus definitiv mai înainte de a-şi fi elaborat un sistem de idei sau cel puţin de opţiuni ideologice şi estetice. Din ele s-au nutrit apoi divergenţele creatoare dintre ei şi dintre alţii, consolidînd şi stimulînd necontenit disciplina criticii.

Rezultă credem mai limpede acum că nu e cu putinţă o veritabilă dispută de idei în absenţa unor programe suficient de bine vertebrate pentru a se putea manifesta ca repere distincte. Între noi şi critica europeană de azi dialogul nu poate însemna un angajament pasiv sau o aderare fragmentară. Criticul marxist integrează cîştigurile gîndirii şi cercetării actuale într-o sinteză proprie, patronată de principiile fundamentale ale determinismului estetic. Între el şi adepţii imanentismului critic contemporan, divergenţele sînt inevitabile. Şi, mai presus de toate, necesare !

TEATRU

Dona Diana

„Nici nu mai știu în ce măsură poate fi cineva autorul acestei comedii" spune *Camil Petrescu* în explicațiile pe care le dă în *Agenda la falsul tratat* asupra piesei *Dona Diana* (în original *Dispreț pentru dispreț*) de *Moreto*, pe care a tradus-o cîndva la cererea lui Ion Marin Sadoveanu, directorul de atunci al Teatrului Național. „S-ar putea să fie un joc cu totul subiectiv, mărturisește el, dar după atîta trudă de a scrie pentru alții, mi-am spus că îmi poate fi îngăduit să mă joc pentru mine însumi, de unul singur, așa cum îmi place mie".

Că totul este o zbenguială scriitoricească, o plăcută relaxare în mijlocul preocupărilor stringente ale unui om de carte, deprins să-și cumpănească și să-și controleze orice act de angajare intelectuală, o dovedește libertatea aproape arbitrară pe care autorul *Modalității estetice a teatrului* și-a permis-o, nesocotind legile prosodice într-o operă așa-zis versificată și pe care un traducător ortodox ar putea-o socoti barbară din pricina folosirii turcismelor și a condimentării cu expresii neaoșe prea reliefate. După cum, prin intervențiile sale în scenariul de un convenționalism destul de fad, a reușit să strecoare, din fuga condeiului, adevărul unor dileme sufletești ce surprind prin justețea lor. După cum, tot așa, depărtîndu-se de modelul original, personajul Donei Diana a depășit ridicolul femeii savante, pentru a deveni o cerebrală puritană de conformație iezuitică, o proiecție livrească a unor aspirații feminin sofisticate, din lumea Heddei Gabler. Putem crede oare că orgolioasa, frigida, Dona Diana s-a putut îndrăgosti cu adevărat de un nevolnic sentimental ca Don Cesar ? Cel mult va fi căzut victimă propriilor sale închipuiri ispitite de supletea cu care amorezatul cavaler a știut să pareze loviturile de floretă și să facă să ricoșeze arcanele printr-un fel de jonglerie a inteligenței.

Faptul că *Dona Diana* a fost inclusă în ediția completă de Teatru editată în 1947 arată atașamentul pe care Camil Petrescu i l-a păstrat, recunoscînd-o ca pe o creație personală și ne obligă să-i acordăm o egală considerație. Cu toate acestea, în locul ei, am fi preferat să vedem (ori să revedem) pe prima noastră scenă *Sufletul tari, Act venețian, Jocul ielelor* sau chiar *Iata femeia pe care a iubesc*, ca să nu mai pomenim de ostracizatul *Danton*, mereu amînat cu promisiuni fără urmare.

Spectacolul Teatrului Național (sala Comedia) a fost lipsit de finețea pe care o pretindea textul, fără stil și fără orientare precisă, lucrat cam la voia întîmplării sau potrivit unor [illegible] sporadice și cam paupere. Nu s-a simțit acel rafinat duel de floreă al spiritului angajat într-o tenace și artificială măsurare de forțe cu sentimentele, nici recile fulgerări ale [illegible] ulcerat. Am văzut în schimb o agitație inutilă și gălăgioasă, în care [illegible] spirituale se confundau cu vicleșugurile brute ale farsei.

Interpreții au jucat și ei fiecare pe limba lui: și după întîmplarea personală a rolului, alcătuind un fel de pozitură actoricească cu ce cum fiecare ar fi venit dintr-altă piesă pentru a figura în carnavalul inaugural al lunii comediei. Cum nu putem ști cîn care piese actorii veneau, toți fiind deghizați ca pentru o paradă a modei necunoscute, ne-ar fi greu să facem aprecieri. Textul, pe de altă parte, fiind imens, cu toate tăieturile operate, toată lumea aproape a vorbit precipitat, de parcă ar fi stenografiat oral replicile, așa încît rareori am avut fericirea de a distinge o frază întreagă.

De o galanterie mai curînd blazată decît pornită din tumultul unei inimi de îndrăgostit, *Damian Crăsnaru* a fost totuși într-o contingență mai strînsă cu spiritul comediei, prin eleganța ținutei și prețioasele accolade ale discursului. Distincția ținutei și finețea nobilă a *Adelei Mărculescu* au fost incontestabile reprezentative pentru Dona Diana ; interpreta a pus însă prea mult pămînt decît trebuia în acest „joc al dragostei și al hazardului", accentul temperamental și nu cu suficientă premeditare. În Don Diego Constantin *Barbulescu* a avut prestanță și o bună dicțiune care i-au economisit pentru cîteva momente efuziunile auditive. Comicăriile lui *Marian Hudac* încă ni s-au părut în genere deplasate, schimbările n-au nimic de-a face cu mimica și mai puțin cu umorul.

Decorurile arhitectului *Gh. Bedros* de o spectaculoasă magnificență, dar mai potrivite pentru o comedie de Marivaux decît pentru a înfățișa un palat din Renaștere. Costumele [illegible] somptuoase, impresionante, unele chiar superbe, deși cam încărcate ; ce nevoie avea, bunăoară, rochia viișinie a Donei Diana de niște adaosuri de culoare roz și violet și pentru ce [illegible] pajere ? Pe scenă nu se aflau doar nici acrobate, nici călărețe de circ.

Ovidiu Constantinescu

ARTE PLASTICE

Tapiserie și ceramică

Nimeni nu se mai încumetă azi — după atîtea înnoiri și prefaceri specifice ori nespecifice — să taxeze vreun gen al artei drept minor ; decorativismul, chiar în momentele în care „atacă" pictura sau sculptura, a fost „majorat" ca o ioială tehnică a efectului, ne (mai) încriminînd o slăbiciune de conținut ori de gust. Pentru ceramică, dar și pentru textile, trecerea aceasta spre oaza mirifică a artei mari s-a făcut, paradoxal, și prin apeluri insistente la formulele unui gen tradițional antidecorativist : sculptura ; ceramica gustînd delicile volumelor mari strict „inutile" (adică numai de podoabă și nu aservite vreunei sarcini precise în gospodăria obiectelor cu uz precizat), tapiseria — alegînd materiale și tehnici deosebite ce i-au permis în unele cazuri o des-muralizare aproape completă. Cu fizionomiile astfel schimbate, ele au înregistrat și parcurs toate prefacerile stilistice ale secolului (cîmpîndu-se uneori chiar în avangardă — vezi Sonia Delaunay) interferențe notorii fiind necontenit de notat între tapiserie — pictură și mai ales pictură murală și între ceramică-design. Oricum, un repertoriu de forme și un inventar de soluții s-a cam stabilit, și tot stabilit pare și tipul de impas, de „criză" pe care aceste arte îl traversează : inovațiile par locuri comune [illegible] pe de-o parte, și atunci cînd nu par și nici nu sînt, comanda socială (de pretutindeni, nu numai de la noi) nu se prea grăbește să le dea acreditarea publică.

Lucrările de diplomă (plus cîteva de an IV) ale studenților Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" (expuse în sala din spate a Muzeului de Istorie a Partidului) au evitat cu nevinovăție „seismul" unor asemenea probleme și bizuindu-se pe calitatea lor delectabilă pentru ochi sînt niște adevărate probe de demonstrare a asimilării meșteșugului întru o mînuire a sa cît mai diversă. **Bonifacia Petrescu, Anca Florescu, Ecaterina Grină și Marta Martinescu** — autoarele lucrărilor de „sfîrșit de școală" — sînt mai mult decît corecte și exersate în ceea ce au realizat (ca și, de altfel, colegele de an IV — **Florentina Andronescu** sau **Esty Beneș**), iar din punct de vedere tehnic impecabile, tapiseriile lor sînt [illegible] și ar putea figura în orice Dalles orășenesc ori republican. La fel, ceramica **Adrianei Condrat** ori a lui **Bogdan Mănea** n-au cusururi stilistice ori grosiere de formă, ba dimpotrivă sînt perfect competitive cu [illegible] produsele de același fel vîndute prin Galeriile Fondului Plastic (cu observația că formele „libere" a la Costel Badea s-ar vinde, poate, mai bine). Cu alte cuvinte ele sînt conforme — tapiserii și ceramică — întru totul mediei stabilite la noi în artele decorative, sînt „aliniate", și într-un sens perfect anonime. Și e foarte bine așa dacă le privim numai ca niște prone ale unei școlarizări conștiincios asumate. Dar pentru cine a citit de curînd Kawabata și nu poate să uite vasul de Shino, această destoinicie : se pare mai puțin delectabilă ! „ambiția" acestor artiști buni să nu fie ei mai mare ?

Cristina Anastasiu-Condiescu

ARTE

TELEVIZIUNE

Gala lunii iunie

*Cu răbdare de înger și tenacitate de [illegible], coordonînd, șlefuind, [illegible] luni la rînd același gen de emisiune, Alexandru Bocăneț a obținut tot ce se poate obține de la un muzical T.V. : o oătrunt rutină perfecțiunea... „Gala lunii mele" s-a înfățișat ochiului nostru aidoma unei grădini. Strădaniile n-a umplut forma, femeia n-a acoperit cuiburi, cuiburi n-a tivuit foarte mărunt [illegible]. Totul s-a văzut bine, clar. Un spectacol [illegible] și dispersat și care a recuperat [illegible] printr-un echilibru perfect. Corespunde sută [illegible] cît de abundența cu ochiurile și [illegible] s-a simțit în mîinile prestidigitatorului [illegible] de dăruit. Datorită [illegible] cît a mărit nu se împiedică să știm că este el. Cu mare expresivitate, exteriorează [illegible] [illegible] [illegible]

Tzvetan Todorov și gramatica povestirii

La început a fost... retorica.

Dar după stăpînirea ei mai mult decît milenară, veacul al XIX-lea a introdus o nouă perspectivă, caracterizată în mare printr-un exagerat pozitivism istoricist. Cultul detaliului a dus la corectări minuțioase al căror prim interes consta în determinarea istorică. Într-o bună măsură astfel de preocupări se prelungesc pînă în zilele noastre : pe piața culturală sînt lansate mereu noi și noi istorii literare ; întreaga predare în licee și facultăți este axată diacronic, ca și cînd micul interes al studiilor literare de anvergură n-ar fi decît perindarea în fața discipolului a șirului nesfîrșit de figuri din trecut ; uneori pînă și înfățișarea prezentului — metodologic vorbind — mironase a perucă prăfuită.

Secolul nostru a demarat prin zgomotoase negații științifice, artistice, literare. Într-o asemenea ambianță se plasează și despărțirea tranșată de Ferdinand de Saussure între sincronie ca descriere și diacronie ca studiu al evoluției limbii. În locul istoriei, urmează să abordăm limba ca sistem, sau ca structură, cum se va spune în a doua treime a secolului XX.

Printre științele omului, lingvistica a realizat în întregime programul de studiere a structurilor așa cum se prezintă la un moment dat, rupte din istorie ; se afirmă adesea că perspectiva istorică umbrește structura. În cele din urmă însă, separarea aceasta absolută a fost oarecum corectată în direcția constituirii unui structuralism diacronic.

Rezultatele spectaculoase ale lingvisticii au făcut ca metodele ei să fie preluate și de alte științe, ai căror reprezentanți n-au pregetat să considere lingvistica un fel de știință pilot, o disciplină model : „Fonologia poate juca, față de științele sociale, același rol inovator pe care fizica nucleară, de pildă, l-a jucat pentru ansamblul științelor exacte". Sînt cuvintele lui Claude Levi Strauss, întemeietorul antropologiei structurale, grație căruia structuralismul a ieșit din limitele prea tehnice ale lingvisticii, capătînd numeroase implicații teoretice, chiar filozofice. Un bilanț mai general e făcut de Jacques Lacan învățatul care a interpretat structuralist psihanaliza freudiană : „Lingvistica poate să ne servească aici de ghid, întrucît ea orientează antropologia contemporană, iar noi nu putem rămîne indiferenți". O dată cu apariția lucrării lui Michel Faucault **Les mots et les choses** din 1966, se vorbește tot mai mult și de o filozofie structuralistă, care postulează prioritatea structurii față de individ.

S-a creat astfel o nouă platformă de principii teoretice, o nouă „epistemă", care caracterizează modul de a gîndi al învățaților din mai multe domenii de cercetare ; declarat sau nu, ei pornesc de la ansambluri închegate organizate, care se supraordonează elementelor, termenilor, ca entități individuale. Într-un asemenea context s-a creat și **poetica structurală**, printre ai cărei reprezentanți de frunte figurează și Tzvetan Todorov.

Printre antecedentele acestei noi orientări, trebuie menționată școala formaliștilor ruși, la cunoașterea căreia în Occident a contribuit mult Tzvetan Todorov, publicînd în traducere franceză, culegerea de studii intitulată **Theorie de la litterature** (Paris, 1965). Din cadrul acestei școli este bine cunoscută lucrarea lui Vladimir Propp, **Morfologia basmului** scrisă în 1928 și tradusă în mai multe limbi, inclusiv în română (București, 1970).

Propp pornește de la un corpus de 101 de basme din care extrage un număr de 31 de **funcții** ca unități distinctive ale povestirii ; acestea sînt de fapt acțiunile de bază ale basmului, de pildă plecarea eroului, întîlnirea lui cu alte personaje, încercarea, lupta, victoria etc. În basm funcțiile sînt mai importante decît personajele însele, decît împrejurările în care se desfășura drama ; basmul este o producție fantastică, esențial predicativă.

De modelul lui Propp se leagă și analiza structurală a mitului, practicată de Claude Levi-Strauss ; unitatea fundamentală a mitului este **mitemul**, care se prezintă ca element invariant față de diversitatea de nuanțe introduse în cutare sau cutare versiune. Modelul Propp a suferit diferite interpretări și remanieri, printre care cea mai remarcabilă apariție lui A. J. Greimas, înfățișată în bine cunoscuta lucrare **Sematique structurale** (Paris, 1966). Metoda lui Propp este strcturalistă „avant la lettre", iar cartea lui Greimas este consacrată elaborării unei semantici structurale, în care analiza narațiunii este doar o prelungire, naturală ce-i drept.

Tzvetan Todorov a contribuit mult la rafinarea metodei, la explicitarea ei teoretică și a dat modele clasice de aplicare. Cum se știe, el face parte din conducerea revistei franceze **Poétique** ; și-a publicat teza de doctorat de specialitate **Litterature et signification** (Paris, 1967), consacrată analizei lucrării lui Laclos **Les liaisons dangereuses** ; instructiv este capitolul scris de Todorov despre poetica structurală în simptomatica lucrare colectivă **Qu'este-ce le structuralisme** (Paris, 1963). Mai puțin cunoscută la noi este însă cartea care a devenit un model al genului, **La grammaire du Decameron** (Paris, 1969 ; Editura Univers ne-a acceptat propunerea de a publica în curînd o versiune românească a acestei lucrări, care ilustrează succint, dar profund, noul mod de a aborda povestirea).

Demersul poeticii structurale este o revenire, la un nivel superior, la cel al retoricii : nu se studiază, nu se descrie de fapt o operă sau alta, ci organizarea interioară a unor tipuri de expresie verbală artistică ; la un nivel mai general, obiectul poeticii este însăși literaritatea. Aceasta, ideal vorbind, nu este extrasă inductiv din produse artistice individuale, ci este stabilită ca un mod teoretic, bazat pe un sistem formal. O dată elaborat, modelul este aplicat la opere concrete, altfel spus, demersul nu este inductiv, ci deductiv. În practica, așa cum arată însuși titlul **gramaticii Decameronului**, structura este extrasă dintr-o operă aparte : însă această gramatică are o mare putere explicativă pentru toate povestirile de același tip ; lucrările de licență de la secția de franceză a Universității din București demonstrează convingător acest lucru, fie pe plan teoretic, fie în aplicări la opere ca **Heptameronul** Margaretei de Navarra sau povestirile **(Les Contes)** din La Fontaine.

De ce tocmai Decameronul sau alte producții de același tip ? Deoarece modelul „gramatical" poate fi aplicat eficace la narațiuni simple, plasate între creația folclorică și ficțiunea complexă, rotunjită în realismul de formulă balzaciană ; cum arată Todorov, este vorba de povestirea elementară, apsihologică și asimbolică. Dacă apar nuanțe simbolice, psihologia se complică, iar modelul nu mai funcționează corect, ca în unele cazuri mai rare din Decameron.

Unitățile de bază ale povestirii simple sînt de fapt prelucrări ale unor categorii preluate din gramatica tradițională. Todorov le împarte în două mari grupe : categorii primare și secundare, care corespund părților de vorbire și conținutului lor. Intră în categoriile primare : numele propriu, adjectivul și verbul. Spre deosebire de numele din povestirea populară, unde de obicei apar denumiri comune ca împăratul etc., în literatura mai avansată de tip boccaccian, sînt notate numele indivizilor : Bruno, Frédérico, Giocanna, caracterizate din punct de vedere social, intelectual. Adjectivul exprimă tocmai calitatea atribuită numelui propriu : starea la un moment dat (sărac, bogat) sau proprietatea stabilă (deștept, prost). Verbul redă schimbarea, trecerea de la o stare la alta : el este de fapt pivotul acestei specii de literatură, marcată de evenimente.

Categoriile secundare sînt : opoziția, negația, modul, comparativul ; dintre acestea modul cuprinde mai multe ipostaze. Indicativul este modul neutru al povestirii. În domeniul exprimării voinței există obligativul, care redă o exigență impusă mai ales de legile societății, optativul care arată că acțiunea este dorită de un oarecare personaj și volitivul care indică o acțiune preconizată de un personaj în folosul lui. Modurile ipotezei sînt clasicul condițional și predictivul, care exprimă previziunea asupra acțiunii.

Categoriile sînt notate cu simboluri, de pildă :

X = Calandrino
X = Bruno
A = fericit
B = prost
a = travestirea unei situații
XA+XB (X—A) opt Y Ya X—A

În limbaj curent : Calendrino este fericit, dar prost ; Bruno dorește să devină Calandrino nefericit și întreprinde o anumită acțiune în urma căreia acesta va fi efectiv nefericit.

Se elaborează astfel și o sintaxă a povestirii care leagă simbolurile între ele în cadrul propoziției, precum și propozițiile în cadrul textului. Se mai adaugă și elemente de explicitare a aspectului verbal al discursului narativ.

Se vede că nu avem a face cu o analiză lingvistică, nici măcar stilistică, ci cu descoperirea unor unități și structuri invariante, care **caracterizează** șirii de lucrări literare. Perspectiva domină opera particulară și chiar personalitatea scriitorului, instituindu-se ca un sistem formal, elaborat cu strictețe logică.

Deși se cheamă poetică, noua orientare se ocupă mai ales de narațiune. Există însă și alte domenii ale poeticii, în primul rînd o teorie, care de fapt este o semiotică literară. Se folosește în acest scop mai ales modelul glosematic al dihotomiei dintre expresie și conținut, abordate ca forme pure debarasate de substanță, ca niște funcții semiotice. Pentru semiotica comunicării literare, se recurge de obicei la modelul lui Roman Jakobson privitor la funcțiile limbajului, cu explicitarea funcției poetice, expus în binecunoscutul articol **Lingvistică și poetică**.

Mai există și o poetică a poeziei, practicată la noi mai mult decît în alte țări, ilustrată de cartea lui Solomon Marcus, **Poetica matematică** (București, 1970), care impinge formalizarea pînă la nivelul cel mai abstract posibil.

În cursul de poetică predat la Universitate, am încercat să ilustrăm cele trei direcții mari ale acestei noi discipline : semiotica literară, analiza structurală a narațiunii și a imaginii poetice ; pe aceasta din urmă am abordat-o cu ajutorul logicii combinatorii.

Paul Miclău

Marie Hochmuth Nichols

(Urmare din pagina 10)

dență în folosirea normată a limbii, care devine evident peste tot.

Rîndurile cu care începe cartea lui George A. Miller **Limbaj și comunicare** spun : „Deoarece la catedrele de psihologie se fac de obicei prea puține cursuri despre limbaj și comunicare, cîteva cuvinte și sfaturi s-ar putea dovedi de folos psihologilor care au în vedere introducerea unui asemenea curs". Este cert că unii dintre psihologi cred că ei sînt pe cale de a răspunde unei necesități care în momentul de față nu e împlinită nicăieri. Studiile noastre critice denotă nesiguranța generală în rezolvarea acestei probleme. Pare un adevăr și o ironie că profesorii și criticii, care în secolul al nouăsprezecelea păreau să considere că centrul comentariului retoric se afla în stil și în limbaj, în al douăzecilea au neglijat în așa măsură acest sector de analiză și de critică încît cineva ar putea crede că domeniul e larg deschis „nou-veniților". Sînt chiar mulți nou-veniți, mi s-a spus, care-și atribuie drepturi de preempțiune în acest domeniu ce timp de două milenii a fost indiscutabil acela al retorilor : psihologi, antropologi, psihanaliști, semanticiști. Aceasta e o zonă în care ar fi de așteptat să aducă o contribuție caracteristică criticii noștri și să fie mai curînd deschizători de drumuri decît să bată drumuri umblate. Donald Bryant a tras corect concluzia : „Stilul nu trebuie, nu poate să uzurpe locul principal în atenția criticii retorice, dar merită un loc imediat în urma invenției, căreia îi dă împlinirea finală".

Nu e îndeajuns numai simpla analiză a stilului oratorului a cărui apreciere o facem. Avem nevoie, o nevoie disperată, de un limbaj adecvat pentru redarea constatărilor noastre critice. Cine poate să dea într-o anumită împrejurare, sentimentul dramei, cu un vocabular atît de ilosit de viață încît nu poate reda altceva decît prozaismul din mintea criticului ? Cine poate reda cu precizie faptele unei situații fără un limbaj destul de flexibil ca să fie apt pentru disocieri subtile ? Cine poate informa despre logica unui caz fără un limbaj capabil de rigoare și precizie în relatarea raporturilor ? Limbajul poate fi un instrument pentru comunicarea adevărului numai dacă e folosit în mod adecvat ; poate comunica un sentiment al dramei numai dacă e folosit cu sensibilitate și inventivitate : poate fi folosit pentru discutarea stilului numai dacă criticul are un simț al „naturii lucrurilor".

De multă vreme directorii ziarelor noastre centrale se plîng de calitatea scrisului care li se oferă. Nu e nevoie să ne uităm la proza învățămîntului, la proza guvernamentală, cum ne propunea John Ciardi, pentru a afla exemple de decădere în folosirea limbii. Le găsim în propriile noastre reviste. Ne-am obișnuit atît de mult cu ideea că sîntem oricînd în stare să ne ridicăm să spunem cîteva cuvinte încît uneori nu ne mai dăm osteneala să vedem ce spun acele cuvinte. S-a spus că „adevărul statistic nu-i un adevăr mai adevărat decît adevărul lingvistic". Sînt momente în care orice director de ziar ar putea gîndi astfel privind un manuscris al cărui adevăr — dacă are adevăr — e greu de descoperit. Am să-mi aduc întotdeauna aminte de o recenzie într-o revistă englezească în legătură cu o lucrare critică a unui retor american. Observația spunea : Cum poate scrie cineva în felul ăsta în țara lui Abraham Lincoln ?

(...) Sfatul lui Cicero pentru oratori era : „pune-l sa-și facă o spoială de cultură, să audă și să citească unele lucruri". Acest sfat este imperios și pentru critic. Datoria noastră de critici ar putea foarte bine fi aceea de a contribui la supravegherea limbajului culturii noastre și de a ne avertiza pe noi înșine și pe alții cînd limbajul încetează de a mai ajuta progresul țelurilor proprii camenilor. Emerson spunea : „Deducem spiritul națiunii, în mare măsură, după limbaj, care-i un fel de monument la care fiecare individ în putere a contribuit, în decursul a multe sute de ani, cu cîte o piatră. Și, în lumea întreagă, un bun exemplu al acestei forțe sociale este veracitatea limbajului, care nu poate fi pervertit. În orice controversă referitoare la morală, se poate face, cu deplină certitudine, apel la sentimentele pe care le exprimă limba unui popor. Proverbe, cuvinte, inflexiuni gramaticale transmit sentimentul public cu mai multă puritate și precizie decît cel mai înțelept dintre indivizi".

Critica retorică a timpului nostru e încă aceeași critică retorică din 405 î.e.n. Sîntem din nou puși în fața lui Dionisos al lui Aristofan enunțînd normele sale de critică : „iscusință în artă" și „sfaturi înțelepte pentru stat". Preocuparea noastră actuală poate fi „stilul" și „conținutul" sau „limbajul" și „adevărul", dar funcțiunea criticului retoric rămîne aceeași. El trebuie să slujească societatea și pe sine, dezvăluind și prețuind interpretarea pe care vorbitorul în public o dă lumii din jurul său și mijloacele specifice cu care comunică generației sale, această interpretare.

Sugestii bibliografice

(Urmare din pag. a 3-a)

Vezi mai ales **La mithologie blanche** în nr. 5 din 1971 al revistei **Poetique**.

Sugestivă teoretic, dar purtînd amprenta „pasiunii de a da nume noi" apare lucrarea grupului de la Liege : **Rhetorique generale**, Paris, 1970, care clasifică **metaholele, adică figurile, în : meplasme, metataxe, metasememe și metalogisme.**

Bogată este bibliografia studiilor asupra unor figuri particulare, mai ales asupra metaforei și metonimiei, în toate țările de veche cultură. Orice selecție ar fi arbitrară.

În S.U.A. direcția neoretorică cea mai activă la un moment dat a fost, împotriva new-criticismului, școala de la Chicago, în frunte cu Ronald S. Crane. Volumul colectiv al școlii : **Critics and Criticisme Essais in Method**, editat în 1952, apoi într-o formă prescurtată în 1957. Orientarea e agresiv neo-aristotelică, împotriva istorismului și a pedagogiei explicațiilor literare. Grupul mai cuprinde, printre alții, pe R. McKeon **(Rhetoric in the Middle Age ; The Renaissance of Rhetoric ;** în volum separat : **Thought, Action and Passion** (1954) și Bernard Wainberg care e romanistul grupului, prezintă retorica lui Castelvetro și interpretează **Cimitirul marin** al lui Valery.

3.

Majoritatea elaborărilor teoretice se sprijină pe analiza textelor sau ilustrarea prin texte.

Pentru punctele a) și b) ale acestui compartiment, titlurile aparțin mai ales neoreto ricii franceze și afinei sale italiene. Școala americană reprezintă mai degrabă punctul c).

revista străină

● **UN SAFIR DE 150 CARATE**, considerat a fi unul dintre cele mai mari din lume, trei tablouri din „l'Ecole de Sienne", un vas tailandez, vechi de 5 000 de ani (i.e.n.) sînt vedetele unei expoziții de artă cu vînzare (Paris, Hôtel George V), unde și-au dat întîlnire toți iluștrii colecționari și conservatori de opere de artă din străinătate. Membrii comitetului de organizare au votat pentru fiecare obiect în parte. Două bile negre contra ar fi fost deajuns ca un obiect să fie retras. Cum nu s-a întîmplat.

● **EDITURA JULLIARD** a tipărit un roman de Maurice Schumann „Les Flots roulant au loin". Romancierul Maurice Schumann nu este un începător. Infernul de la Dachau i-a inspirat subiectul primului său roman „Rendez-vous avec quelqu'un". Puținul său timp liber de om politic extrem de ocupat i-a permis lui Maurice Schumann să termine un eseu „Peguy, Gandhi, Simone Weil".

Rimbaud i-a sugerat titlul celui de-al doilea roman „Les Flots roulant au loin". Plănuiește să scrie un al treilea roman căruia i-a fixat ttilul „La Victoire et la Nuit", după un vers de Racine.

● **MALRAUX** a făcut la Mougins pelerinajul solitar al prieteniei în casa pustie azi, care timp de douăzeci și cinci de ani l-a adăpostit pe Picasso. Autorul „Muzeului imaginar" a văzut aci sute de pinze necunoscute și desene inedite. Măștile negre l-au reamintit că multă vreme Picasso se prefăcea că ignorează arta neagră (ca să nu se creadă că se inspiră prea mult din ea). Dar impresia cea mai stranie a vizitei sale a fost exprimată de Malraux în următoarele cuvinte : „Acest lung culoar cu vechituri îngrămădite e asemănător drumului pe care și-l deschid în junglă elefanții, cînd se duc să moară, nimicind totul în calea lor".

● **ÎN MAROC**, fiecare trib își are dansurile și cîntecele sale și în numeroase sate s-au constituit echipe de amatori. Cele care se remarcă dau spectacole la Marrakech într-un decor fabulos : o fortăreață de culoare ocru, în același timp grădină pe jumătate îngropată și livadă de portocali traversată de pîriiașe. Începînd din anul viitor, Festivalul din Marrakech va depăși cadrul său actual. Marocului i se vor alătura Algeria și Tunisia, iar într-un viitor apropiat poate întreaga Africă.

● **ENNIO DE CONCINI**, fost asistent al lui Vittorio de Sica, a realizat filmul „Ultimele zece zile ale lui Hitler". Acțiunea se petrece în aprilie 1945 : Hitler își sărbătorește cea de-a 56-a aniversare, ascuns în bunkerul său din inima Berlinului asediat. Este însoțit de ultimii săi fideli : Goebbels, Keitel, Bormann. La 29 aprilie Hitler se căsătorește cu Eva Braun. După ceremonie, în momentul cînd soldații sovietici sînt gata să pătrundă în ascunzătoare, Eva Braun înghite o pilulă de cianură iar Hitler își trage un glonț în gură. Regizorul suprapune cu multă pricepere imagini care exprimă realitatea cu cea mai mare exactitate și secvențe inventate pe de-a-ntregul. Acest film este dominat de prezența lui Alec Guinness care redă foarte bine furiile, epuizarea, singurătatea lui Hitler.

● **LUCHINO VISCONTI** pregătește viitorul său film „Portret de familie", în colaborare cu Wnrico Medioli și Suso Cecchi d'Amico. Acest film — se spune la Roma — va fi un fel de autobiografie : protagonistul este un om în vîrstă care caută prin toate mijloacele să-și creeze un mediu familial pentru a scăpa de singurătate.

● **REGIZORUL SUEDEZ INGMAR BERGMAN** intenționează să ofere ecranului în cursul acestui an o comedie muzicală de mare spectacol după opereta lui Franz Lehar „Văduva veselă". Rolul principal va fi deținut de artista americană Barbra Streisand.

● **ACADEMIA RABELAIS**, care grupează scriitori, jurnaliști, artiști — a hotărît să premieze în fiecare an un film de divertisment sau o piesă de teatru de factură veselă. Pentru anul 1973 juriul a decernat acest premiu filmului realizat de Rod Amateau „Le plaisir des dames" cu David Niven și Virna Lisi ca protagoniști.

● **MARELE PREMIU** al Festivalului Internațional de Televiziune „Praga de aur" la categoria „opere dramatice" a fost atribuit filmului televiziunii din R.D.G. „Er sie, es" (El, ea și copilul). Artista franceză Andree Tainsy a primit premiul pentru cea mai bună interpretare feminină pentru rolul său din „Mărul uitat".

● **KIRK DOUGLAS** va fi regizorul și vedeta filmului „Scalawag" a cărui acțiune se petrece la sfîrșitul secolului trecut în California ; scenariul acestui film a fost adaptat de Albert Maltz după o povestire a lui Louis Stevenson.

● **LA GALERIILE CORCORAN** din Washington s-a deschis o expoziție de pictură românească, iubitorilor de artă oferindu-li-se prilejul să vadă o selecție cuprinzătoare, alcătuită din 73 de lucrări aparținînd unui număr de 21 de artiști români, printre care Lucian Grigorescu, Maxy, Ghiață, Țuculescu, Gh. D. Anghel, ilustrînd toate direcțiile majore în care s-a dezvoltat pictura românească pe parcursul ultimelor două decenii și o mare diversitate de stiluri.

● **ZILELE ACESTEA S-A SĂRBĂTORIT ÎN BULGARIA** ce-a de-a 25-a aniversare a cinematografiei bulgare. Bazele cinematografiei socialiste bulgare s-au pus în aprilie 1947, cînd s-a naționalizat industria cinematografică. La început nu s-au realizat decît trei sau patru filme de lung metraj pe an, astăzi realizîndu-se 18. Toate eforturile au contribuit la popularizarea cinematografiei bulgare și la prestigiul ei pe plan internațional. Filmele bulgare au obținut 240 de premii internaționale la festivalurile de film care au avut loc la Moscova, Karlovy Vary, Veneția și Oberhausen.

● **ÎN LITUANIA** a avut loc un festival al dramaturgiei popoarelor U.R.S.S., la care au participat toate teatrele din republică. Au fost prezentate piese ale dramaturgilor ruși, bielorusi, gruzini, estonieni, opere ale dramaturgiei lituaniene, cu care ocazie au fost premiate cele mai bune lucrări.

● **MII DE LOCUITORI ȘI OASPEȚI AI TAȘKENTULUI**, capitala Uzbekistanului, au vizitat zilele acestea expoziția de cărți tipărite de editurile din U.R.S.S., care a marcat finalul Expoziției unionale volante de cărți consacrate semicentenarului constituirii U.R.S.S. Această expoziție a fost prezentată în Republicile Baltice Sovietice, Gruzia, Kazahstan, Kirghizia. Standurile expoziției au cuprins opere ale clasicilor marxism-leninismului, documentele Congresului al XXIV-lea al P.C.U.S., cărți tipărite cu prilejul semicentenarului constituirii U.R.S.S.

● **ÎN LUNA IULIE** va avea loc Festivalul Cinematografic de la Moscova. La precedentul festival care a avut loc în anul 1971, au participat cineaști din 70 de țări, precum și reprezentanți ai U.N.E.S.C.O. Tot în iulie, în capitala U.R.S.S. se va desfășura Adunarea Centrului Internațional al cinematografiei pentru copii. La Karaganda, centrul industrial al Kazahstanului, va avea loc un festival de filme despre clasa muncitoare.

● **DUPĂ EXAMINAREA A 485 DE VOLUME**, provenind din 116 case de editură, Comitetul Expozițiilor Cărții și Artelor a reținut printre cele „50 de cărți bune ale anului 1972" în secția Literatură Generală, lucrarea lui Roger Bastide închinată lui André Gide, apărută în Presses Universitaires de France.

● **PREMIUL KITTAY DE PSIHIATRIE**, în valoare de 25 000 de dolari, a fost atribuit la New York lui Jean Piaget pentru ansamblul lucrărilor sale asupra dezvoltării mentale a copilului. De asemenea, el a fost distins cu **Premiul Institutului Vieții** (Fundația Societății Generale de Ajutor Reciproc a Educației Naționale). Acest premiu, în valoare de 250 000 franci, răsplătește efortul lui Jean Piaget pentru lucrările sale în domeniul dezvoltării genetice a copilului, precum și psihologia și influența exercitate asupra formării educatorilor datorită ideilor și sugestiilor sale.

s. p. v.

TUDOR ARGHEZI — „SCRIERI" VOL. 23

(„Scrieri cu creionul", 1)
Editura Minerva.
408 pag. — lei 27,00

„Dînd vremea îndărăt încă o dată, și de astă dată paginile de față au variate virste...

Ei bine, osemintele de slovă și hîrtia mai pot să tremure în criptele arhivei, să le scoată la aer. De acord !"

Tudor Arghezi

MIHAIL SADOVEANU — „VENEA O MOARĂ PE SIRET"

Editura Eminescu.
262 pag. — lei 8,75

„Și de cîte ori voiam să aud vorbă românească, cu sunete ce trebuiau să-mi fie cîntec și descîntec, deschideam cîte un volum de-al lui Sadoveanu..."

Lucian Blaga

AL. CAZABAN — „CHIPURI ȘI SUFLETE"

Editura Minerva.
332 pag. — lei 9,50
Ediție îngrijită și prefațată de Ilie Dan

„Al. Cazaban rămîne în literatura noastră un scriitor realist critic, situat ca atitudine între Caragiale, Sadoveanu și Rebreanu.

«Bucățile sale de viață» (T. Vianu) îl recomandă, chiar la o sută de ani de la naștere, ca pe un contemporan al nostru".

Ilie Dan

MIRON RADU PARASCHIVESCU — „CÎNTICE ȚIGĂNEȘTI"

Ed. Cartea Românească,
119 pag. — lei 30,00
Ilustrații de Marcel Chirnoagă

„Nu voi scoborî de loc memoria lui M.R.P. remarcînd că așa-zisele «Cîntice țigănești» își fac din imitație voită, pastișă și parodie un stil original".

Nicolae Manolescu

Centrul de librării București vă recomandă cîteva cărți pe care le puteți procura din librării, de la standurile din întreprinderi și Instituții sau adresîndu-vă la adresa : librăria „Cartea prin poștă", Calea Rahovei nr. 239, sector 6.

ZAHARIA STANCU — „VÎNTUL ȘI PLOAIA"

Editura pentru literatură,
3 volume — lei 31,00

„Arta scrisului i s-a dăruit în toată măreția ei. Polemist și pamfletar, ziarist politic și memorialist, poet și prozator, iată cîteva din polivalențele unui mesaj unic : dragostea pentru destinul țării și al oamenilor ei."

Nichita Stănescu

EUGEN JEBELEANU — „HANIBAL" — (versuri)

Ed. Cartea Românească,
300 pag. — lei 24,50
Ilustrații de Tudor Jebeleanu

„Cartea de față e o culegere substanțială pentru definirea maturității depline a acestui neoromantic pe care curentele moderniste nu l-au lăsat indiferent și la care poezia socială capătă azi valențe noi."

Emil Manu

AUREL BARANGA — „TEATRU"

Editura Eminescu.
593 pag. — lei 24,50

„Viața îi justifică opera, și adeseori ne surprindem, cînd aflăm un fapt sau altul, cînd sîntem părtași unei întîmplări, spunem că totul este aidoma unei comedii de Baranga".

Valeriu Răpeanu

RADU TUDORAN „TOATE PÎNZELE SUS !"

Editura Minerva,
2 volume — lei 25,00
Ediție nevarietur

„Prima mea dorință, cînd m-am învoit cu mine însumi să scriu cartea aceasta, a fost ca oamenii din paginile ei să existe..."

Radu Tudoran

marie hochmuth nichols

Teoria şi practica în critica retorică

La Atena, după marea epocă a lui Pericle, autorii de comedii au avut de spus despre literatura unele lucruri destul de îndrăzneţe. In special îndrăzneţ a fost Aristofan, şi principala sa ţintă a fost dramaturgul tragic Euripide. Prima lucrare de critică literară mai amplă, care ne-a parvenit din antichitatea clasică, este o discuţie în „Broaştele" lui Aristofan, de prin 405 î.e.n. Dionisos, protectorul şi zeul festivalurilor teatrale, coborîse în Hades să aducă înapoi pe pămînt pe modernistul Euripide, dar de fapt sfîrşeşte prin a da un premiu lui Eschil, scriitorul de modă veche. Sînt proclamate drept criterii ale criticii „măiestria artistică" şi „sfaturile înţelepte pentru stat". Hotărîrea reală a lui Dionisos pare să se fi rezumat nu atît de mult pe vreunul dintre cele două criterii cît pe faptul că Eschil e poetul „dorinţei sufletului" său. Aristofan critica „grandilocvenţa dezordonată şi învolburată" a lui Eschil cu ai săi „hipalectri" (monstri combinînd formele unui cal cu ale unui struţo) şi „tragelafi" (monştri combinînd formele [illegible] cu ale unui cerb), şi sentimentala înclinaţie a lui Euripide de a face din cerşetori schilozi eroi. Lucrul de care o persoană cu înclinaţie critică şi-ar putea aduce aminte în modul cel mai viu, spune William Wimsatt, critic literar la Yale, este o anumită sinceritate în întreţinerea obiectivului critic. Se aduc cîntăreţi şi poeţii sînt cîntăriţi, vers cu vers, fiecare în raport cu ceilalţi.

DIONISOS : Şi-acum, fiecare să repete un vers !
EURIPIDE : „Aş vrea ca Argo să n-ar fi [illegible] ţesute..."
ESCHIL : „O, voi, unde aţi fost Sperchiosule, şi voi păşuni cu jaruri..."
DIONISOS : Daţi-i drumul ! Iată [illegible] / arată mai mult decît [illegible] ! Chiar / mult mai mult.

Totuşi această parodie de oracle[illegible] extrasă din comedie poate fi privită ca [illegible] ceva foarte înviorător în comentariul critic. Există aici o anumită familiaritate, o siretenie directă a [illegible] pe care formulările critice moderne o ascund. Sînt mai sugerează, de asemenea, ca criteriile de referinţă ar fi formularea, în cele din urmă [illegible] în judecata finală şi ceva în afara de obiectivele proclamate.

Parodia critică ar putea [illegible] în timpul nostru a început critica literară şi retorică, cu toate că, în momente de [illegible] unii dintre noi sînt în stare să se [illegible] ca şi cum am fi autorii întregii [illegible] critică. Dacă cercetăm [illegible] constatăm că Aristotel [illegible] şi defectele contemporanilor săi, şi ca Cicero spunea despre Cato „ah, [illegible] ! Nu mă refer la [illegible] de senator şi de general, trebuie să ne [illegible] atenţia la orator. Şi-atunci, [illegible] a [illegible] mai multă demnitate în [illegible] mai multă severitate în [illegible] pătrundere a sentimentelor sau o mai mare [illegible] în a relata şi informa ?"

Practicarea criticii a fost [illegible] secole, cum ar fi ai cuiva [illegible] timpul celui de al [illegible] „epoci ale criticii". Examinînd [illegible] criticii retoricieni şi la alţi [illegible] secolului al nouăsprezecelea. [illegible] le a constatat o mare [illegible] chiar dacă nu a putut remarca [illegible] sistematizare.

In timpurile noastre, cel [illegible] critici retorici au încercat mai [illegible] Indiscutabil ca [illegible] a contribuit la a da [illegible] mai sistematică abordare a criticii şi a ceea ce ar putea fi considerat un început de [illegible] printre retoricieni. După ea a [illegible] **a lui** A. Craig Baird şi Lester Thonssen şi, firesc, cele trei [illegible] **O istorie şi o critică a cuvîntărilor publice americane**, că să nu mai vorbim de [illegible] şi zecile de studii critice [illegible] „The Quarterly Journal of Speech" [illegible] „Speech Monographs" şi în teze şi [illegible] de doctorat ale unor licenţiaţi [illegible]

Ca să folosim expresia biblică, [illegible] printre noi un mare număr de „judecători şi [illegible] tori" (Luca 12:14). Cei mai mulţi [illegible] scriind despre Demostene şi Cicero, [illegible] înapoi, precum chibzuitul Plutarc, de la a [illegible] tica oraţiile lor, una în comparaţie [illegible] să arate, să demonstreze care e un vorbitor mai seducător sau mai viguros".

Cînd noi, retoricienii, luăm în mînă o cuvîntare, în special una din cuvîntările care au ajuns la noi din vechime, uităm adesea că procesul critic este acum mult avansat, poate nu din punct de vedere retoric, dar, în orice caz, mult mai complex. Să vedem pentru moment cum s-a întîmplat că o cantitate de material a ajuns să ne parvină. De [illegible] acele cuvîntări care au rezistat la anumite teste preliminare s-au păstrat pînă azi. Uneori un eveniment a făcut ca, pentru cineva, păstrarea cuvîntării să prezinte interes. Citeodată istoricul a socotit nimerit să păstreze materialele care-i vor servi ca documentare pentru scrierile sale. Uneori preţul tipăririi a descurajat pe vorbitor în a-şi păstra discursurile imprimîndu-le, sau averea altuia a făcut cuvîntarea uşor accesibilă. Alteori contemporanii au comentat atît de amplu o cuvîntare încît rezultă rămîn fragmente întregi, ca de pildă acelea ale lui John Adams despre „Scrieri de Asistenţă" datorate lui James Otis.

...Profesori au păstrat cuvîntări sau părţi din ele ca mijloace pedagogice de învăţămînt pentru scrierea şi exprimarea aleasă. In vechi caiete de şcoală s-au păstrat unele fragmente de discursuri pe care se bazaseră exerciţiile de compunere. Cărţile de citire ale lui McGuffey infiltrau tinerilor patriotismul orm cuvîntări adecvate. Apoi, mai e şi problema limbii. Majoritatea cuvîntărilor pe care lucrăm au avut o mai mare şansă de supravieţuire pentru că erau într-o limbă pe care o putem înţelege. In fine, cuvîntările ajung la retori pentru că aceştia pretind că le abordează cu unica lor unitate de măsură.

Ţinînd seama că o atît de mare cantitate de activitate critică ne precede, ne-am putea întreba : de ce şi mai multă ? Dar cred că se cuvine ca noi toţi să ne întrebăm din cînd în cînd : ce facem ? In ce constă specificul nostru de critici ai discursurilor ? Are ceea ce facem noi vreun temei sau vreo utilitate ? Facem noi bine ceea ce facem ? N-ar trebui să-i aducem şi pe sceptici printre criticii literari şi să punem întrebarea : este oare posibilă critica retorică ?

Cu ani în urmă, Loren Reid de la Universitatea din Missouri avea foarte mari îndoieli în privinţa stării criticii retorice. Observînd ceea ce socotea a fi unele idei greşite la criticii mai tineri, el avertiza : **Critica retorică nu e pur şi simplu discutarea ideilor vorbitorului : ea nu e o simplă clasificare sau aranjare a procedeelor retorice ; şi, în fine, ea nu este o digresiune în alt domeniu al ştiinţei.** El a făcut aceste observaţii pe baza criticii obiceiurilor unor tineri care-şi învăţau meseria. El nu era preocupat în primul rînd de plăpîndul trup al ştiinţei critice prezentat de criticii noştri cei mai maturi, care, dacă nu manifestau aceleaşi

Dintre textele ilustrative ale neoretoricii, apte de a fi oferite în traducere cititorului, amintim o-prit la capitolul V, extrasul „Theory and Practice of Rhetorical Criticism" din cartea Rhetoric and Criticism (Louisiana State University Press, 1967) a Marie Hochmuth Nicols. Nu celebritatea de care se bucură [illegible] specialişti : cartea profesorului din Baton Rouge se-a impus la o [illegible] alegere. Există cărţi şi mai [illegible] cronicile, dar nici una nu oferă o prezentare atît de clară, atît de bogată şi atît de pasionantă a problemelor teoretice şi practice ale criticii retorice în general şi ale celei americane în special.

*Pentru cititorul român, atît de [illegible] de tulburătoare căutările şi ideile care constituie problematica literară din ziua de [illegible] lectura acestei cărţi, chiar dacă [illegible] dificultăţile de traducere pe care le-a [illegible] pe deplin [illegible] este de-a [illegible] bibliografiei. La primul [illegible] [illegible] ne [illegible] [illegible] [illegible]